







Adam Müllers

vermischte Schriften

über

Staat, Philosophie

und

Kunst.

Zweyter Theil.

Wien 1812,
in der Camesina'schen Buchhandlung.


Tetschner Bibliothek

Inhalt des zweyten Theils.

I. Ueber die dramatische Kunst.

Seite

II. Philosophische Miscellen.

III. Kritische Miscellen.

Ueber die

dramatische Kunst.

(Vorlesungen gehalten zu Dresden 1806.)

1.

Monologische, dialogische und dramatische Naturen.

Wir können für den Zweck, den wir uns vorgesetzt, die einzelnen menschlichen Gestalten, die das Leben, die Gesellschaft, die Geschäfte an uns vorüberführen, in drey große, leicht zu unterscheidende Classen abtheilen. Die Naturen der einen Gattung sind monologisch; sie sprechen und lehren, ohne selbst wieder zu hören, oder ohne eigentlich eines Hörers zu bedürfen; die ganze Welt wird von ihnen abgehandelt, ohne je behandelt zu werden; wenn man den Spuren der gesellschaftlichen Langenweile nachgeht, wird man meistentheils als Veranlassung auf eine dogmatische Creatur der Art stoßen, die aus der fröhlichen, reichen, sonnigen Natur nichts weiter zu machen weiß, als einen Catheder für ihre finstre, einsame Weisheit. Um ihre Stirne spielt vergebens in tausend Farben die Poesie und alle Lebenslust: sie wissen von nichts als von weiß und schwarz, und

nur wo etwa ihre Eitelkeit schmeichelnd ergriffen wird, meldet sich einiges Gehör bey ihnen: der schmeichelnde Widersprecher wird als Curiosität, als zu den sonderbaren Spielarten der Natur gehörig, abgefertigt, und der Faden der Behauptungen wieder angeknüpft ohne Ende. Die zweyte Gattung möchte ich aus den dialogischen Naturen bilden: ein leichtblütigeres, lockeres Geschlecht: ohne ferneren Wunsch, die Welt weiter zu fördern, übt es sich, der Thorheit und der Weisheit gleich faßlich und mundrecht zu sprechen. Diesen vielfragenden, wißbegierigen Wesen ist jeder andre in seiner Art, wie sie sich auszudrücken pflegen, der wahre und rechte, wie sie denn auch den Triumph ihrer Umgänglichkeit und Beweglichkeit darin setzen, sich in die Welt zu schicken, und die Menschen zu nehmen, wie sie sind. Das allzuernste, allzubestimmte, besonders die recht charakteristischen Exemplare der ersten Gattung mit ihren Behauptungen und Abhandlungen widerstehn ihnen, und sie haben eine Virtuosität darin, jene in sich selbst zu verwickeln oder sie in mitten des Vortrags im Stich zu lassen. In sich etwas entwickeln, sich durch die Einsamkeit zu erheben und auszuweiten für umfassende Geschäfte oder lang-nachklingende Werke ist ihre Sache nicht: was der Augenblick erwirbt, muß der Augenblick verzehren; wie der Gedanke sich meldet, muß er gesagt werden und ergreifen. Daher ihre Geselligkeit, ihre Unschädlichkeit, ihre zierliche

Unruhe, ihre Flüchtigkeit, ihre Entzündbarkeit; daher die Gemeinsprüche meistentheils von ihrer Seite herklingen: alles in der Welt ist relativ; jede Sache hat zwey Seiten; es kommt auf den Standpunct an, aus dem man die Dinge betrachtet.

Ueber diesen beyden Gattungen, in ihrer Mitte, oder wie wir wollen, erhebt sich eine dritte, seltene und unvergleichliche: möge sie einstweilen die dramatische heißen. Gleich weit entfernt von der Versteinerung der monologischen, und von der Zerschmolzenheit der dialogischen Naturen, dennoch fester als Stein, und flüßiger und beweglicher als Wasser: der Einsamkeit der ersteren und der Vielsamkeit der letzteren auf gleiche Weise abgeneigt und dennoch allein, eigenthümlich zugleich, und durch das ganze Reich des Lebendigen verbreitet, — allgegenwärtig möchte ich sagen, wenn ich des Shakespear gedenke — so stehn und wandeln sie weder blos außer aller Zeit, und abstrahirend von aller Zeit wie jene Prediger in der Wüste, noch blos in ihrer Zeit, wie die in der zweyten Gattung beschriebenen farben- und tonreichen, federleichten, gesprächigen Seelen.

Ihr Gespräch, oder soll ich es Rede nennen, denn es ist beydes, verweilt weder blos, noch bewegt es sich blos: es ist lehrreich und nachgiebig, tief und leicht, ernst und spielend zugleich, und wenn die mo=

nologischen Naturen peinigen und zurückschrecken, die dialogischen hingegen verführen, so zwingen und reizen die dramatischen, dahin, wohin man gern folgt und wo man auch ewig bleiben kann. — Für das am dritten höheren Orte hier aufgestellte Ideal vereinigen sich unbedingt alle Stimmen der Leser um so mehr, da die Ideale des dramatischen Dichters, des Schauspielers und des Menschen, darin aneinandergeknüpft, in einem Bilde erscheinen: des Menschen, sage ich, auf den ich, wie auf die dramatische Poesie und Kunst, durch die Ueberschrift nicht erst besonders eingeladen habe, weil er, von dessen Lebenskunst alle andern Künste nur einzelne Glieder sind, sich selbst ohnehin nie vergessen darf. —

2.

Monologisches Interesse für die Bühne.

Das Interesse, welches wir alle bey dramatischen Vorstellungen empfinden, möchte sich aufs natürlichste nach unserm erwähnten Eintheilungsgrunde, unter dreyerley Gestalten betrachten lassen. Wir brauchen nur das monologische Interesse an der dramatischen Poesie ins Auge zu fassen, so ergeben sich die beyden andern Gestalten von selbst: besonders dem weiblichen Charakter ist dieser monologische Antheil eigen. Empfänglicher für das Mitleiden und zur Hingebung fähiger folgen die Frauen gar zu leicht ausschließend den Schicksalen eines Lieblingshelden, der unter den übrigen Personen des Drama's ihrer Neigung und dem Ideale in ihnen vornehmlich entspricht. Der Dichter verlangt für sein ganzes Drama und jeden einzelnen Charakter darin ein ungetheiltes Interesse: das reinere und zartere Urtheil der Frauen ganz besonders, sey es Eitelkeit oder ächter Kunststolz in ihm, möchte er für sich und sein ganzes Werk gewin-

nen; dieß wünscht er, möge noch mehr als der einzelne Held interessiren. In den meisten Fällen wird indeß nicht der Dichter, sondern sein Held mit der weiblichen Gunst belohnt: hingerissen von der Schönheit des einzelnen Charakters, unwillig über die vielen und harten Schläge des Schicksals, die der Dichter über seinen Helden herführt, bange um die endliche Lösung des traurigen Knotens, versäumen die Frauen oft die ganze schöne Umgebung des Helden, entschlossen sich lieber in Thränen aufzulösen, als seine Feinde oder das ihn verfolgende Schicksal irgend eines Antheils zu würdigen. — Ophelien, die einzige Erscheinung, die neben dem Hamlet sie zu interessiren vermochte, hat Wahnsinn und Tod schon verzehrt: allen Antheil, der ihr geweiht seyn mußte, erbt Hamlet, der liebe, weiche, unentschlossene Grübler; die Zuschauerinnen verfolgen ihn mit unverwandtem Blicke; sie möchten lieber, daß er sich nie entschlösse, nie die Rache für den ermordeten Vater ausführte; wie gern sähen sie ihn eingeschifft nach Englund und in Sicherheit. Aber der bösartige Dichter nöthigt ihn zur That.

Wenn nun endlich die ganze Familie von Leichen auf dem Boden gestreckt daliegt und der geliebte, blonde Schwärmer dahin ist, und der Dichter den Fortinbras kommen, und kalt und gleichgültig vom ausgestorbenen verödeten Throne Besitz nehmen läßt, —

verläßt der Theil der Zuschauer, um dessen Beyfall der Dichter am eifrigsten buhlte, die Bühne unbefriedigt und mit zerrissenem Herzen. Wie wenn nun der Dichter mehr ausdrücken wollte, als einen reizenden Jüngling, der nach hohem Ideale des Lebens vergeblich ringt, und, weil dieses sich nicht ergreifen läßt, sich schauerlich in Gedanken von Verbrechen, Wahnsinn und Tod vertieft: Wie wenn dem Dichter jene häßlichen Schlingen des Schicksals eben so werth wären, als der jugendliche Held, der sich darin verwickelt: wie, wenn er am Schluß mit der Aussicht auf eine glückliche Regierung eines thronbesteigenden Hamlets nicht zufrieden wäre, wenn er eine Aussicht in die Unendlichkeit, in das Universum der Schönheit grade dadurch eröffnen wollte, daß er den einzelnen Helden und die irdische Schönheit hinopfert, um das Heldenthum und eine himmlische Schönheit siegreich zu erhöhen? Dann wäre er dennoch zu rechtfertigen wegen der Angst, die er in schönen weiblichen Herzen entzündet. — Möge es also monologisches Interesse heißen, das den Hamlet lieber entführen, einzeln und allein herausheben möchte aus seiner ganzen Umgebung, ehe es ihn für einen großen Gedanken untergehen läßt. Ich habe meine Beschuldigungen an Frauen gerichtet, um das Beyspiel zu veredeln. Beym männlichen Geschlecht, so oft es auch die hier beschriebene Schwäche für den Helden des Stücks theilen mag, drückt sich der monologische An-

theil noch auf eine andre minder reizende und menschliche, als charakteristische Weise aus.

Dieses Geschlecht nemlich von der Natur zum Erwerbe bestimmt, mag nicht leicht einen Schritt ohne bestimmten Zweck und augenscheinlichen Nutzen thun. Wenn es sich also in das Theater begiebt, so setzt es voraus, daß der Dichter durch sein Werk irgend eine wichtige und gemeinnützige Wahrheit wie an Beyspielen erläutern werde; daß der Dichter wirklich keine höhere Absicht haben könne, als irgend eine Lebensregel oder Klugheitsmaxime gleichsam auf eine spielende Weise seinem Publicum beyzubringen. Jede Sentenz, die der Dichter, Gott weiß in welcher andern Absicht, seinen Personen in den Mund legt, wird gierig zum fernern Hausgebrauch bey Seite gesteckt. Zeigt sich am Ende, wie es sich denn oft trifft, daß sich aus dem Drama wichtige und neue Lehren ergeben, als z. B. daß das Gute belohnt und das Böse bestraft werden müsse, daß alle Verbrechen endlich an den Tag kommen, und deßhalb die Tugend geübt zu werden verdiene u. s. f., so geht unser lernbegieriger Zuschauer mit dem handgreiflich herausgebrachten Nutzen zufrieden nach Hause. — Aus diesem trocknen und ich darf es wohl sagen, unedlen, monologischen Interesse an einem kalten Sittenspruch, dem zu Ehren der Dichter eine große, coloßale, kleinen Herzen freylich zu überschwengliche Handlung in allen ihren un=

endlichen Zügen und großartigen Wendungen über die Bühne führen soll, aus diesem Interesse sind alle die alberne Fragen über den moralischen Nutzen des Theaters, und das ganze Heer langweiliger Predigten über den Werth des Hausfriedens, über die Schädlichkeit der Hazardspiele und des Schuldenmachens u. s. f., mit denen Ifland nun schon seit zwanzig Jahren langweilt, entsprungen. Wenn der Dichter in andre Zeiten, zu andern, gewaltigern Naturen hinreißend, erhebt, die Seele aus ihren alten, engen Fugen herausdehnt, aus dem dumpfen Alltagsleben, aus unnatürlicher Verkerkerung des Gesichtskreises fortführt in eine freye schrankenlose Weite, hier eine Aussicht auf hohe Laufbahnen menschlicher Größe, dort eine andre in das unermeßliche Meer menschlicher Schicksale eröffnet, hier in die Tiefe der Brust mit erschütternder, fast vernichtender Allmacht greift, dort eine unergründliche Verwicklung erhabner Leiden mit sanftem Finger leicht und natürlich löst — wenn ferner die Ideen, die sich aus den tragischen Schauern wie aus dem Taumel der Fröhlichkeit erzeugen, endlich wie ein einziger Sternenhimmel den weiten Horizont umspannen; wenn der Held, gleichsam die Sonne des Drama's, welche die ganze reiche Gegend beleuchtete, nun untergegangen ist; wenn jede der einzelnen Ideen, die das Drama erweckt, nach dem Fallen des Vorhangs, wie ein einzelnes Gestirn zurückbleibt, und alle diese Gestirne deuten auf

die unsichtbare, einfache, heilige Nothwendigkeit, die diesen großen Schauplatz des Lebens mit dem Gedanken der Schönheit beseelt — wenn also die Seele von dem Geiste des Drama's erfüllt ist, dann laßt die Krämer kommen, mit ihren ökonomischen Fragen, was wohl der Dichter mit seinem Werke habe sagen, welchen philosophischen Satz beweisen, welche historische Begebenheit in ihr gehöriges Licht setzen, welche Thorheit bestrafen, welchen sitten- und weltverbessernden Plan an's Herz legen — welches reine Gemüth wird dann nicht von diesem monologischen und monotonen Interesse verletzt werden?

3.

Elemente des Drama's.

Das Drama hat zwey nothwendige Bestandtheile: ich nannte sie den Monolog und den Dialog: eine Handlung, ein Held erscheint in mannichfaltigen Situationen, im bunten, wechselnden Verkehr mit sehr verschiedenartigen Naturen. Man sieht eine Handlung, hört ein Wort, einen heiligen Gedanken durch das ganze Drama hindurchklingen (monologisches Element des Drama) behält auch einen einzigen tiefen und einfachen Eindruck zurück; und dennoch sieht man auch wieder viele Handlungen, vernimmt sehr verschieden gestaltete Worte und das Spiel unendlicher, kreuzender Gedanken (dialogisches Element des Drama). Der wahre Zuschauer hat ein Auge für beydes: er sieht nicht blos die einzelnen Scenen, die in raschem Wechsel auf den Flügeln des Dialogs vor ihm hinschweben, er sieht aber auch nicht blos den einen Gedanken, den einen Helden, den der Dichter hat darstellen wollen. Er interessirt sich so

gut für das veränderliche als für das bleibende; er interessirt sich so gut für die Johanna von Orleans und ihren heiligen Entschluß, den König zu retten und zu krönen, als für alle die großen Charaktere und Begebenheiten, die sich der heldenmüthigen Jungfrau bald mit Waffen des Arms, bald mit Waffen des Reizes und der Schönheit in den Weg stellen. Das ist der wahre Zuschauer: diesen nennen wir den dramatischen Zuschauer, weil er mit dem Kunstwerke beschäftigt ist, und in demselben lebt, grade eben so, wie der dramatische Dichter, der es hervorgebracht.

4.

Von der monologischen Liebe.

Die beyden Arten der Einseitigkeit in Behandlung der Welt, des Menschen, der Wissenschaften und des Drama's, die wir oben durch den Unterschied des monologischen und dialogischen erläuterten, treten nirgends deutlicher an den Tag, als in der von allen Dramen, Romanen, Novellen und Sonnetten, besonders der neuern Welt, gefeyerten Handlung par excellence, der Liebe nemlich. Die Art der Liebe, welche sich in ihren Gegenstand versenkt und verliert, die ihn sich so nahe vor die Augen treten läßt, daß er ihr die ganze übrige Welt mit ihren Reizen und Heiligthümern verbirgt, verdient gewiß den Namen der monologischen Liebe. In der natürlichen Ordnung der Dinge ist die steigende Anhänglichkeit zu einem schönen Gegenstande, nichts weiter als die wachsende Erkenntniß seiner Schönheit und seines ungewöhnlichen Glanzes; da pflegt er dann der umgebenden Welt von seinem Schim-

mer mitzutheilen, in manche dunkle verborgene Stelle des Herzens wie des Lebens Licht zu werfen; der Genuß seiner Gegenwart erhebt alle Fähigkeit, die übrige Gegenwart zu genießen, und giebt erst das Bewußtseyn vom Reichthume und der unendlichen Fülle des Lebens überhaupt. Nicht so die monologische Liebe! Ob sie nun vom ungewöhnlichen Glanze so geblendet ist, oder ob sie nur eines und immer nur eines zu tragen, zu halten, zu lieben weiß, genug sie vergeht, sie zerrinnt vor ihrem Gegenstande wie Semele vor dem erscheinenden Jupiter: die übrige Welt erscheint ihr schaal, trüb und abgeschmackt: damit das eine geliebte Bild nur recht vergöttert werde, mag nicht blos sondern muß die ganze Natur in Staub zerfallen. Bleiben vielleicht noch Empfänglichkeit und Reize für anderweites Schöne und Große in dem Liebenden nach monologischer Manier zurück, so macht er sich wohl gar eine tolle Gewissenspflicht daraus, die Empfänglichkeit dafür als eine Art von Untreue zu unterdrücken, wo sie sich meldet: Zwang, meint er, Casteyungen, Selbstpeinigungen, die dem geliebten Gegenstand um so widriger erscheinen müssen, die um so sicherere Beweise der erstorbenen Liebe sind, je größer das Verdienst und die Ueberwindung des Selbstpeinigers ist — dieß wähnt er, seyen die Opfer, die man dem Schönen auf Erden bringen müsse. Was aber diesen monologischen Liebhaber mehr als alles andre charakterisirt, ist der seltsame Umstand, daß, wenn wir es recht be-

trachten, zu seiner Liebe der Besitz seines Gegenstandes gar nicht eben nothwendig ist. Er begnügt sich mit Anbetung aus der Ferne, und oft hat er es mit einer Composition idealisirter Züge zu thun, die der ganzen Welt ähnlich sehen mag, nur dem Einen nicht, dem zu Ehren er die ganze Welt vergißt und vernichtet.

Erfolgt die Gegenliebe nicht, so steht es schlimm — erfolgt sie, so steht es auch nicht besser, denn nun wird alles einzelne, dem Gegenstande angedichtete gesucht und nicht nur nicht, sondern ganz anders gefunden: ein Zug des voreilig abgefaßten Ideals nach dem andern muß ausgelöscht werden, weil nun einmal die Wirklichkeit eine Widersprecherin ist; aber an das Ganze wird demungeachtet immerfort noch geglaubt — und so entsteht das ganze Heer von Qualen, und Verwicklungen, die ein Kind auflösen könnte und die den Liebenden unauflöslich wie gordische Knoten erscheinen. Der ruhige Zeuge eines Gesprächs zwischen denen auf solche Weise an einander gerathenen, wird die Wahrheit meiner Bezeichnung fühlen: jeder von beyden spricht im Grunde für sich, hält einen Monolog an sein Ideal, in den die Worte des andern ihm gegenüberstehenden Monologs ungeschickt hineinstolpern und so viel ihrer sind, mißverstanden werden: die beyden unglücklichen Seelen bannen sich durch diese gegenseitigen Zauberformeln immer fester;

der Dialog, den sie eigentlich wollen, der zarte, bewegliche Geist der Liebe entweicht mehr und mehr, und einer oder der andre sehnt sich vielleicht gar nach der Zeit zurück, wo er ohne Gegenliebe, d. h. recht einem Charakter gemäß liebte.

5.

Der monologische Naturfreund.

Lassen Sie uns betrachten, wie der monologische Dichter mit seiner Geliebten, mit der Natur umzugehen pflegt. Dieser scheint freylich minder einseitig, weil er tausend einzelne Schönheiten im Reiche der Natur und Kunst sammelt, und aus ihnen sein s. g. Ideal der schönen Natur bildet: aber betrachten wir ihn näher, so werden wir inne werden, wie bald auch er geneigt ist, das was ihm einmal als schön vorgekommen ist, auf eine unkünstlerische Weise festzuhalten. Recht im Charakter eines orientalischen Despoten organisirt er die Welt um sich her nach einer Art von Favoritensystem: In der freyen unendlich schönen Natur sucht er seine Lieblingsplätzchen aus: Tivoli, Vauclüse: nach Italien geht sein Streben; Lorbeern, Pinien müssen es seyn — die nordischen Tannen werden nicht mehr angesehn. Ferner hat er seine s. g. Lieblingsdichter; wer das monotone, einsylbige und doch so weichliche Herz nicht zu berühren vermag,

der kann und soll gar kein Dichter seyn. Hiernächst hat er seine Lieblingshelden in der Geschichte; die allzuunbändigen und überschwenglichen werden als Barbaren bey Seite gesetzt. Endlich hat er auch seine Lieblingsbeschäftigung und diese ist dann eben das Dichten, eben diese unglückliche monologische, sentimentale Liebe der Natur, die durch die Sprache ans Licht soll. — Auf Reisen, im Umgang mit den Lieblingsdichtern, wo der junge Poet seine Geliebte wie aus der Ferne anbetete, da ward die Liebe noch genährt von der einzigen Kost die ihr bereitet ist, von der Hoffnung der Gegenliebe — da ahndete ihr noch nicht daß sie dereinst die Wolke statt der Juno ergreifen würde. Nun soll der erhabene Umgang mit dem Ideal, oder der Muse, oder wie sie heißen mag, wirklich angehen; es soll mit ihr gesprochen werden und sie soll antworten, aber da will sich kein Wort in das andre fügen und eingreifen: wir haben doch ihr zu gefallen die ganze Welt verachtet, alles übrige außer ihr rein vernichtet oder mit Ekelnamen bey Seite gesetzt, als z. B. rauhe, gefühllose Wirklichkeit, traurige Schranken des conventionellen oder Geschäfts-Lebens, elende Sorge um Brod und Familie. Trotz alle dem schweigt sie und gebehrdet sich bey unsern Versen zu ihrem Lobe, wie bey einem Monolog den wir an uns selbst hielten. So löst sich die monologische Leidenschaft zur Kunst endlich auf in dumpfe Hoffnungslosigkeit, in dieselbe an der mono-

logischen Liebe dargestellte Selbstpeinigung, die sich anfänglich noch auszuschütten vermag in harmonischen Klagen über die entflohenen Ideale, endlich aber welkt und mit ihrem Eigner dahinstirbt. Ich brauche nicht die Namen der vielen jungen und hoffnungsvollen deutschen Dichter zu nennen, die auf diese Weise für die höhere Kunst verloren gegangen. Bemerken wir nur für den gegenwärtigen Zweck, wie hauptsächlich die lyrische Poesie, in den ersten Tagen solcher unglücklichen Leidenschaft für die Muse, wo Hoffnung und Erinnerung noch rege sind, sich am willfährigsten zeigt, und die jungen, nachher (als man das höhere von ihnen erwartete) ausgestorbenen Dichter, noch im Stande waren, uns mit sapphischen Oden wenigstens, mit Liedern, Elegien und dann neuerdings besonders mit Sonnetten zu bedienen. An dramatische Poesie dachten sie kaum. — Unsre großen Dichter selbst, unter ihnen vornehmlich Schiller, hatten auch in früheren Jahren eine ähnliche unglückliche Leidenschaft für die Muse; unglücklich nenne ich sie, troß dem reizenden und verführerischen Klange ihrer damahligen Klagen, aber wie bald ward sie bey Schiller von religiösem Streben nach dem Ideale verdrängt, und blieb blos als Erinnerung, als wohlthätiges Glied in der Bildungsgeschichte des Dichters zurück. Auch ihm kam es einst vor als seyen die Ideale zerronnen: möge jedes große Talent solche Klage so würdig zurücknehmen, als er es durch

die Bildung seines Wallenstein gethan. Innerer, durch einzelnes Mißlingen nicht zu zerstörender Drang nach der dramatischen Poesie, wie Schillers, ist das sicherste Kennzeichen wahren poetischen Strebens. So viel von monologischer Liebe im Leben und in der Kunst. Wir können ihr nachrufen: sie solle das Leben nicht allzu ernsthaft nehmen, sie soll das schöne und gute, was sie in einzelnen Momenten erreicht, nicht voreilig als einzig schönes und gutes ergreifen: Auch das Spiel verlange seine Rechte neben dem Ernst. — Jenen dialogischen Naturen hingegen, die aus leichtsinnigem Schwanken von einer Schönheit zur andern, aus raschem unstäten Genuß des Lebens und der Kunst, aus der Freude am Neuen und an den unendlichen Veränderungen der Welt ihren Beruf machen, die ohne festen Wohnsitz für ihr Herz, ohne Auszeichnung für irgend ein besonderes Schöne, jedem huldigen, was sie beschäftigt und allenthalben ihre Rechnung finden — diesen immer spielenden, gleichsam demokratischen Naturen, möchten wir wieder einen gewissen monarchischen Ernst anempfehlen. Vielleicht finden sie sowohl, als die monologischen, sich mit allem, was ihnen werth ist, in verklärter Gestalt in der dramatischen Natur wieder.

Es könnte mir vorgeworfen werden, daß in der bisherigen Darstellung das monologische Interesse am Leben, am Drama und an einzelnen Personen, einer

ganz besondern Aufmerksamkeit gewürdigt worden sey, das dialogische Interesse hingegen nur leicht und im Vorübergehn berührt. Indeß hängt der deutsche Charakter vornehmlich nach der monologischen Seite hinüber: geneigt zu einförmigen Umgange mit sich selbst und nicht eben so tief in der Treue, als ängstlich und scrupulös darin, rechtfertigt er zu leicht eine ungesellige Härte seiner Natur, und sein ganzes monologisches Wesen mit dem Grundsatze der Beharrlichkeit. Die wahre höhere Treue schließt das ins unendliche fortgesetzte Aneignen aller Schönheit, alles neuen und wahren nicht aus; weil wir festhalten wollen, was wir einmal erworben, so werden wir deshalb wahrlich nicht aufgeben, immer neues zu erwerben.

6.

Vom dramatischen Antheil.

Betrachten wir das dramatische Interesse zuerst ohne alle weitere Anwendung auf Leben und Kunst, an einer theatralischen Darstellung, und versetzen wir uns gemeinschaftlich vor irgend eine deutsche Bühne, die Göthes Egmont zu geben im Begriff ist.

Der Schauspieldirektor, der auf ein monologisches Publikum, nicht aber eben auf unsern Besuch gefaßt ist, hat die Rollen Egmonts und Klärchens mit besonderer Auswahl besetzt, die zwischen beyden vorfallenden Scenen mit vorzüglicher Aufmerksamkeit probirt, und so erscheint uns diese an und für sich schöne und graziöse Nebenhandlung ungebührlich heraus gehoben auf dem verworrenen Hintergrunde, in dem die rebellischen Niederländer und der teuflische Alba ihr Wesen treiben. Die ernste Amazone, Margarethe von Parma, wenn sie nicht gar wegen unnützer Verzögerung des Stücks ganz herausgeworfen wird,

sagt die Stellen, in denen sich leise Spuren einer unterdrückten Leidenschaft für Egmont finden, ihrem Publikum zu gefallen, mit einem besonders anzüglichen Accent: und so wird dieses erhabene Wesen, in dem sich die angeerbte Herrschsucht, die kluge Kälte ihrer Vorfahren und Menschlichkeit und Weiblichkeit auf eine so eigne Weise berühren — sie wird herabgewürdigt zu einer Würze für Egmonts geheime Liebschaft. Alba, der Thürsteher der alten Welt, Engel des Todes für alle Verächter des Königs und der Kirche, die Treue selbst in ihrem Uebergange zur Versteinerung: was spricht er vom Throne, von Gesetzen und Freyheiten in dem unausstehlich lang gedehnten Gespräch mit Egmont am Schlusse des vierten Acts; wir wollen wissen, was aus Egmont und Klärchen wird. Wir kennen den Bösewicht schon: er hat gestern den Amtmann in den Jägern gespielt: die Präsidenten und vornehmen Verbrecher aller Art sind sein Fach; von dem ist nichts Gutes zu erwarten: Halt! er fordert Egmont seinen Degen ab und der Vorhang fällt.

Nun entstehn im Publikum vielfache Vermuthungen über den fünften Act: im Ganzen ist man darin einig, daß wahrscheinlich, was auch schon Egmont vermuthet habe, der König Philipp plötzlich ankommen werde, die Unschuld Egmonts erkennen, den Bösewicht Alba entlarven und stürzen, und daß dann die

Sache zwischen Klärchen und Egmont auf irgend eine annehmliche Weise, auch zur Zufriedenheit des armen Brankenburg arrangirt werden, und dergestalt jedem sein Recht widerfahren werde. Nichts von allem erfolgt: der König bleibt aus, Alba selbst erscheint nicht wieder, von dem doch wenigstens einige Gewissensbisse als Satisfaction zu erwarten waren. Klärchen stirbt an Gift, Egmont auf dem Schafot und das Publikum geht murrend auseinander. Von den derben, irdischen Gerichtshöfen in Ifland's und Kotzebue's fünften Acten, wo das Laster mit Verachtung bestraft und die Tugend mit Pensionen und Avancement belohnt wird — keine Spur. Der Prozeß wird an einen höheren, himmlischen Gerichtshof verwiesen.

Dieser himmlische Gerichtshof alles schönen und großen, vor dem das juristisch zu rechtfertigende und das ökonomisch = nützliche und brauchbare nur eine schwache Stimme hat; vor dem Egmont, Alba und Klärchen gehört werden, wie der Schneider Jetter, Vansen und Brankenburg: dieser himmlische Gerichtshof ist es, den das wahre, dramatische Interesse im Auge hat. Die poetische Gerechtigkeit, die der Dichter und der Zuschauer gewähren müssen, ist die, daß der eine ein bis in seine kleinsten Theile zusammenhängendes, einfaches Ganze gebe, und daß der andre es als solches empfänge. Damit es ein Ganzes seyn

könne, muß das Drama einen Mittelpunkt haben, (in unserm Beyspiele den Helden: Egmont) auf den sich alles übrige bezieht, gleichsam eine goldne Axe, um die sich das ganze schöne Werk herbewege: einer darin muß ruhig bleiben, immer von neuem erinnern, daß sich um ihn, wie um den Grundton des Werks, die ganze harmonische Welt bewege: nur so, durch Betrachtung und Gefühl der Bewegung und des Fortschreitens, in denen allein die Schönheit zu erscheinen vermag, wird der Zuschauer in dieselbe harmonische Bewegung fortgerissen, die nicht nachläßt, obwohl das Werk endlich den irdischen Augen verschwindet. Der Held ist dann freylich dahin, aber das Heldengefühl harmonischen Ergreifens chaotischer Zustände und unstäter, roher Massen zu einem erfreulichen und segenreichen Ganzen ist zurückgeblieben, und um dieses Heldengefühls willen allein ist Egmont uns werth geworden. Die Axt, die den Egmont der Bühne trifft, schneidet jenen freylich von uns ab, aber er selbst ist erneuert und erhöht in unserm Herzen; dem Pantheon der Schönheit in unserm Gemüth, den edelsten, begeisterndsten Erinnerungen unsers Lebens beygefügt, so in den seiner würdigsten Tempel gesetzt und die höchste Gerechtigkeit vollzogen. So erscheint hier in veredelter Gestalt innerhalb des dramatischen Interesse der rechte Antheil an dem Helden wieder, den wir vorher in der einseitigen monologischen Form verurtheilen mußten.

Aber nicht Egmont allein ist in unserm Herzen verklärt: Untersuchen wir jetzt, wie das dialogische Interesse an dem Wechsel der Erscheinungen sich in dem dramatischen Interesse geläutert wieder erkennt, wie der französische Zuschauer mit seiner Todesangst vor dem ennui, der die Liebe in ihren tausend wechselnden Farben verlangt, und der deutsche monologische Zuschauer mit seinem Sinn für die Treue, mit seiner Scheu vor aller Ungerechtigkeit und Kränkung seines Helden in der höhern dramatischen Sphäre, wenn sie sich nur bequemen wollen, beyde ihre Rechnung finden. Egmont stand nicht da, wie die Axe eines Mühlrades, dieselben Speichen und Schaufeln, dieselben großen Gesinnungen und Handlungsweisen in todter Einförmigkeit um sich her drehend, sondern wie die Axe eines Weltkörpers, die muntre Bewegung eines freyen Volkes, den Zwiespalt der Partheyen, Oraniens sinnende Klugheit, Alba's Härte, Klärchens kindliche Unschuld und Margarethes Melancholie, mit sich und dicht in sein Leben verwebt an uns vorüberführend. — Mannichfaltige Naturen treten in Verhältnisse zum Helden, stellen sich ihm entgegen, stehen ihm bey: sollte nun nicht das, was durch seinen Beytritt oder seine Herausforderung alle große Handlungen im Helden veranlaßt, das, wodurch er erst zum Helden wird, eben so viel werth seyn, als er, eben den Antheil verdienen. So wandelte dann der Held als steigender Mo=

nolog durch die fünf Acte hin; aber dieser Monolog lebte und wirkte und entwickelte sich in dem durch immer neue Gestalten angefrischten Dialog: eines ohne das andre wäre nichts, als höchstens die Form eines einseitigen, unkünstlerischen Lebens.

7.

Von der schlechten, von der s. g. guten und von der schönen Gesellschaft.

In den gewöhnlichen Mittheilungen des Lebens zeigt sich ganz dasselbe: entweder wird monologisch um das Rechthaben, um den Sieg dieser oder jener Meinung, um den Triumph dieses oder jenes Helden, dieser oder jener Parthey gestritten; oder dialogisch, wo hinüber und herüber künstlich und zierlich mit Worten gespielt, mit Sophismen gewechselt und völlig gleichgültig gegen irgend ein Resultat, die Lust des Sprechens an sich und der wunderlichen, zeitverkürzenden Sprünge gewandter Köpfe, genossen wird. — In dem ächten dramatischen Gespräch hingegen mag immerhin der Streit um den Sieg einer einzelnen Sache beginnen: unter den Händen der kunstreichen Redner wächst aber allmählig die Sache, wie der Held im fortschreitenden Drama. Es läuft nicht darauf hinaus, daß endlich eine der beyden streitenden Partheyen zum Stillschweigen

gebracht sey, und die andre den gewonnenen Satz beysteckе und nach Hause gehe: es läuft auch nicht darauf hinaus, daß beyde wie nach dialogischem Gespräch in wohlthätige Schwingung und Seelenmotion versetzt, sich trennen. Sondern wachsend über alle persönliche Schranken der ersten Erscheinung hinaus reinigt sich, läutert sich der Gegenstand des dramatischen Gesprächs zu einer Art von Schutzgott des edelgeführten Streits, der jeden Streiter mit eigenthümlichem Kranze belohnt, beyde einander nähert, sie gegenseitig verständigt und mildert, sie erinnert, daß der Streit wohl ein unendlicher sey, daß aber er, der Schutzgott des Streits, die gemeinschaftlich erstrittene Idee, oder wie wir ihn sonst nennen mögen, in immer schönerer Gestalt dabey zugegen seyn, an welcher Stelle sie sich wieder treffen möchten, sie schon erwarten werde.

Guter Ton mag es immerhin seyn, sich in guter Gesellschaft auf keinen Gegenstand zu fixiren und zu appesantiren, und keine Materie zu approfondiren, im reizenden, geflügelten Dialog an der Oberfläche gleichgültiger Seelen nur so hinzugleiten, und wie im Eyertanz den Ernst, die Strenge, die Tiefe und den ennui auf gleiche Weise zu vermeiden: schlechter Ton mag es seyn, immer nur Recht haben zu wollen, und wo sich die Gelegenheit zeigt,

sogleich mit Reden, Abhandlungen, Monologen und schneidenden Urtheilen aufzuwarten; aber schöner Ton verdient nur die dramatische Form einer Gesellschaft zu heißen, die Form, die wir am dramatischen Gespräch beschrieben haben, und bey der der Genius präsidirt. Löbliche Repräsentanten dieses Genius, dieses Geistes der Gesellschaft, finden sich auch da, wo der gute und der schlechte Ton herrscht: in der guten Gesellschaft ist es die s. g. Dezenz und der gute Geschmack; in der schlechten Gesellschaft ist es Recht und Gerechtigkeit, oder Convenienz, Respekt vor dem Alter, Rang und Stand. Der Schutzgeist des schönen Tons aber vermeidet weder blos das Unanständige, noch ist er ein bloßer kalter Rechtssprecher: er gestattet einzelnen Helden, einzelnen großen Angelegenheiten von Welt und Zeit nicht blos das Wort, er ruft sie vielmehr herbey, belebt alle, selbst die unbedeutenderen Seelen, daß sie in ihrer Art mitwirken, eingreifen, auch durch ihre ärmere Eigenthümlichkeit den Gegenstand gestalten helfen; und sollte dieser auch endlich die Hauptzüge von den Helden der Gesellschaft an sich tragen, so findet doch jeder schwächere darin wieder, womit er ihn bereichert, jeder fühlt, daß er wesentlich zu dem schönen Ganzen gehörte, und beugt sich um so williger vor den Helden, als mit ihrer Erhebung auch die Theilnehmer ihres Verdienstes geadelt werden. Ein Gefühl, eine Ahndung des höhern ist es, was die

schöne Gesellschaft zurücklassen muß: keine bloße, kalte Bewunderung der ausgezeichnetesten Glieder: diese sind nur die höheren Sprossen der Leiter, auf der das Ganze zu einem reineren, freyern Daseyn hinaufgetragen wird. Die schöne Gesellschaft hat einen monarchischen Anfang: einzelne Mitglieder ragen hervor, imponiren: sobald aber ihr Leben um sich greift, wird alles durchdrungen von der Lust, sich anzuschließen, mitzusteigen, und so wird gegen das Ende hin das ganze Wesen immer republikanischer, bis sich alles in eine einzige gemeinschaftliche schöne Empfindung auflößt, und jeder einzelne seine eigne Kraft und die Gleichheit Aller vor dem Schönen und Guten fühlt. — So auch im Drama: anfangs ragt in der langsamer schreitenden Handlung der Held allein hervor: die stillern Charaktere haben Zeit, sich zu entwickeln, bis sie ihre Kraft fühlen und wie Titanen gegen den Jupiter anrennen: alles fängt nun republikanisch an zu gelten, die Handlungen, die Begebenheiten drängen sich, bis der Held siegt oder untergeht. Es ist besser, er falle: daß er der Fluth der Begebenheiten unterliegt, schändet ihn nicht: und es ist wesentlich, daß den schwächeren selbst die Möglichkeit der Abgötterey mit seiner Person abgeschnitten werde, und daß in allen Gemüthern zurückbleibe — allein — der Gedanke des ewigen Friedens der Natur, erhoben durch das Schauspiel eines recht helden=

müthigen Streites. — Der Hauptprüfstein des dramatischen Interesse vor der Bühne ist, daß der Held und seine Gegner gleich wichtig erscheinen, kurz, daß man fähig sey, in dem ganzen Drama, nicht blos in einzelnen begünstigten Personen, oder in den mit einem monologischen Kunstnamen s. g. schönen Stellen zu leben; daß man nicht verlange am Ende, weder daß der Held Recht behalte und gerochen werde, wenn ihm Unrecht geschehen, noch daß die beyden Liebenden aneinander gebracht werden, sondern daß man zufrieden sey mit der Erhebung zu höhern Ideen der Kunst, d. h. des Lebens, dessen Blüthe die Kunst ist.

Das Wesen des Dramatischen wäre demnach charakterisirt: in der Gesellschaft, in aller Mittheilung überhaupt, in der wahrhaften und edlen Anhänglichkeit an bestimmte Personen, im ächten Antheil an den Darstellungen der wirklichen Bühne haben wir es wieder gefunden und so zuvörderst die Welt selbst auf die Schaubühne gestellt, oder daß ich es bescheidener ausdrücke, das Publikum mit seinen einseitigen Gliedern gleichsam von der Bühne aus betrachtet. Manche Verbindungen mit entfernter liegenden Regionen sind angeknüpft und jetzt, da uns die Mauern des Theaters nicht mehr ganz hoffnungslos von der übrigen Welt trennen, da das

wirkliche Leben mit dem idealischen Treiben des Theaters in Beziehung gebracht, und ein freyer weiter Standpunkt gewonnen ist, jetzt darf ich einladen, mit mir vom Parterre aus die Bühne zu betrachten.

8.

Fragmente über William Shakespear.

Prolog.

Shakespear im Prolog zum Leben und Tode seines Lieblings, König Heinrich des Fünften, mit dem die Reihe der ritterlichen Könige von England sich schloß, spottet über sein Unternehmen, diesen colossalen Menschen, und seine Thaten in Frankreich und England, zusammengedrängt in den Raum weniger Jahre — dies alles auf den engen Bretern darzustellen. Um wie vielmehr möchte der Beschreiber Shakespears und seiner dramatischen Thaten auf eine ähnliche Weise sich selbst und seine Absicht verspotten, wenn er der Schwere und der Hoheit nur eines einzigen seiner Werke gedenkt. Indeß sey für die nicht zu umgehende Darstellung, Shakespear selbst in Heinrich V. das Muster: möge es uns im kleinen gelingen, wie ihm im großen, dem allzureichen Stoff ein=

zelne erhabne und tiefgreifende Eigenthümlichkeiten abzugewinnen, und aus der ehrwürdigen Reihe seiner Werke — die einen Kreis darstellen, worin der Betrachter ohne Ende vom Letzten wieder zum Ersten hingetrieben wird, und immerfort eilen muß und verweilen, beydes zu gleicher Zeit — aus dieser Reihe das zu ergreifen, was unsre Schicksale, und unser Leben möchte ich sagen, am sichersten und dauerhaftesten in die hohe Natur dieses Meisters verwebt. Denn die Zeit und das Urtheil über die Schönheit und die Kunst, ist endlich dahin gediehen, daß wir unsere Ehrfurcht vor den Alten, unsere Treue gegen unsere Lehrer, die Griechen, und unsre Liebe für unsre Freunde, die Modernen, nicht besser ausdrücken können, als indem wir den gewaltigsten und reichsten Künstler auf den Richterstuhl setzen und darüber einig werden, Maas und Richtschnur für die übrigen ihn ihm zu finden. Gemeine Regeln für das Handwerk der Poesie, und für den poetischen Calcül, lassen sich aus ihm nicht herleiten; nachahmen läßt er sich gar nicht: aber ein Ergriffenwerden von ihm, ein Fortgerissenwerden in den hohen Schwung des Lebens, in die ächte Freiheit von allen drückenden, beengenden Formen — das giebt es wohl. Deshalb weil er nothwendig ist in allen Werken wie die wirkende Natur, und doch ohne Spur von Fesseln und Regelzwang; deßhalb weil er frey, unendlich frey ist, und doch die kleine Stelle noch erst aufge-

funden werden soll, wo er etwa willkührlich oder übermüthig im Mißbrauch der Freyheit erscheinen möchte: deshalb, weil er mit derselben Hand die Natur zu erforschen und sie künstlerisch zu erzeugen scheint, weil er den Monolog der sinnenden, nach einem Zwecke strebenden Kunst, mit dem unendlichen Dialog der spielenden, wechselnden, ewig beweglichen Natur in seiner höhern dramatischen Person vereinigt, wie keiner mehr, deshalb muß mit ihm, wie spät auch im Laufe der Zeiten seine irrdische Erscheinung fällt, wie große Helden der Bühne auch schon vor ihm hergegangen seyen, die Geschichte der dramatischen Poesie beginnen.

9.

Bearbeiter und Uebersetzer.

Es bedarf keiner Erinnerung, daß die deutschen abkürzenden Bearbeitungen der Werke des Dichters, die hin und wieder noch auf unsern Bühnen spuken, alle das charakteristisch Große und den eigenthümlichen Genius Shakesspears verläugnen, und zu weiter nichts dienen, als dem Gedächtniß den fremdklingenden Namen von Zeit zu Zeit zurückzurufen, und an ihrer verrenkten, verhunzten Schönheit sogar uns die Armseligkeit der Poesien merken zu lassen, mit denen wir uns Jahr aus Jahr ein begnügen. Der philosophirende Candidat, den wir unter dem Namen des Hamlet, der kindische Alte, den wir unter dem Namen den Lear zu erhalten pflegen, die Anständigkeiten und die weltliche Gerechtigkeit, die ungeschickte Hände den ehrwürdigen aller seiner Thaten und Zwecke wohl bewußten Geist ausüben lassen, können in wohlgearteten Gemüthern nur ein wehmüthiges Gefühl über unsern Kleinmuth und unsere kränkliche Reizbarkeit erwecken. —

Die Vorschläge zu einer Bearbeitung des Hamlet, im Wilhelm Meister, in sofern sie nur dienen sollen, die unergründliche Tiefe des Werkes spüren zu lassen, sind sinnreich zart, und das schönste was über den Shakespear gesagt worden: in sofern eine wirkliche Bearbeitung versprochen, und deshalb die poetische Zerlegung vorgenommen wird, Göthes unwürdig. Wozu denn überhaupt bearbeiten? Wozu sollen sich denn diese Riesenwerke nach unsern kleinen Brettergerüsten bequemen? Kommt es der Bühne, die einmal doch nichts Besseres vermag, kommt es ihr nicht zu, sich nach ihnen, kommt es dem ausgearteten Gesellen und Kinde nicht zu, sich vielmehr nach dem Vater und Meister zu bequemen? Oder ist das Kind etwa zu sehr mit deutschem Brei und französischen Confituren verwöhnt, es soll erst allmählich in den Geschmack der Kraftspeisen hineinkommen? Gut, so gebt ihm irgend eine andere Mittelspeise! der alte Vater kann es abwarten an seiner reichen, vollen Tafel: die Zeit wird schon wieder zu ihm zurück müssen. Befördere nur Niemand ohne Noth die Täuschung, daß wir schon bey ihm wären, und daß er schon würdig erkannt und bewundert sey. —

Unter allen Uebersetzungen des Dichters, ragt eine einzige so weit hervor, daß neben ihr von den übrigen die Rede nicht seyn kann, und dieses ist, mit Stolz sey es gesagt, eine deutsche: es ist August Wil-

helm Schlegels Uebersetzung der einen Hälfte der Shakespearschen Dramen, im Rythmus und im Geiste des Originals. Hätte der Fleiß vollendet und retouchirt, was das Genie so siegreich begonnen, so würde der grämlichste Pedant einsehn müssen, was die Bessern fühlen, daß nemlich durch diese Uebersetzung Shakespear auf ein halbes Jahrhundert hin, Eigenthum der deutschen Nation geworden sey: so lange müssen die andern leben, bis sie und ihre Sprachen einer gleichen Aneignung fähig sind.

England selbst hat freylich noch eine Art von altem, bestaubten und verrosteten Nationalgottesdienst des Shakespear, der aber leider nicht einmal mehr mächtig genug ist, um Kotzebues Pizarro und andres ähnliche Raubgesindel des Auslands zu verscheuchen. Die brittische Bewunderung des Shakespear reducirt sich zuvörderst auf einen alten, feisten, treuen, hartnäckigen Glauben, den er indeß mit Milton, Pope, Locke, und wie sie heissen mögen, theilen muß, wie denn überhaupt die Britten, aus übrigens sehr ehrenwerthen Motiven, ihre National-Autoritäten gleichsam in Masse, in Pausch und Bogen zu respectiren pflegen: Shakespear hat indeß mit ihrer neuern National-Litteratur wenig genug zu schaffen; und wenn auch das Land, das diesen Coloß zu gebähren und zu tragen wagen durfte, immer neue Beweise der alten, mit Weisheit bewahrten Kraft giebt, wenn

es auch noch in seinem Blute den Shakespear bewahrt, so sind doch nicht weiter Kinder seines Geistes in Sprache ans Licht gekommen. Der Spektakel erfreut den brittischen Pöbel noch bis heute, das ist wahr; die brittischen Kritiker erschöpfen sich, indem sie die s. g. Auswüchse der Phantasie verwerfen, noch bis heute im Lobe seiner Naturwahrheit, der, wie sie es nennen, psychologischen Unergründlichkeit dieses Autors — aber für den ganzen Meister fehlt, wenn nicht das Herz, doch das Auge und die Beweglichkeit, die Entzündbarkeit der Phantasie. Wenn Bauern oder andre gemeine Leute, in der Nähe einer pittoresken Naturschönheit wohnen, welche sie den poetischen Reisenden oft zu zeigen genöthigt sind, dann entsteht bey ihnen eine Art mechanischen Glaubens, daß das Ding, der Fels, oder das Thal wirklich schön sey, ob sie sich gleich im Innern keinen Grund anzugeben wissen, warum ein frisch gepflügter Acker nicht noch schöner seyn sollte. Dabey kann ich mich nicht enthalten, an den gewöhnlichen Engländer zu denken, den ein Deutscher über den Shakespear zur Rede stellt.

Es hat vieles Geschwätz über Shakespear dies- und jenseits des Meeres gegeben: aber noch niemand hat sein Recht bewiesen, von Auswüchsen des Genies, von Fehlern und Ausschweifungen in den Werken des Dichters zu reden; und so kommt den Geschöpfen

des Augenblicks nichts weiter zu, als sich gläubig, anschauend und sinnend an den Busen des alten Meisters hinzulegen, jeden Zug seiner Wimpern, jedes leise Rühren seiner Lippen fromm und demüthig zu belauschen, sich hinzugeben und leiten zu lassen, im ganzen Sinne des Worts. —

10.

Anatomie des Dramas.

Sollte es uns, da wir ins Innre der Werke Shakespears einzugehen unternehmen, nicht vielleicht gehen wie dem Zergliederer seiner Freuden in der herrlichen Götheschen Fabel. Dieser sah im Sonnenschein über dem Bache eine Libelle flattern, und ihren Leib und Flügel in tausend Farben spielen. Er verfolgte, er haschte sie, und da er sich nun recht dem Genusse dieses Glanzes überlassen will, sieht er — ein traurig dunkles Grau. — Sollte es also überhaupt nicht gerathner sein, der Poesie ihr freyes Leben zu lassen, dem Spiel ihrer Farben und Bewegungen zu folgen, nie sie haschen, sie festhalten zu wollen, sondern lieber sich selbst von der allgemeinen Bewegung ergreifen zu lassen, und als Libelle mit ihr fortzuflattern? — Worin versah es denn wohl jener Zergliederer seiner Freuden? — Daß er die Libelle festhielt, und da er

die Farben vermißte, die ihn vorher bezaubert hätten, sie wegwarf. — Wie aber, wenn er die netzförmigen Flügel, den spiegelnden Körper in leisen Fingern vorsichtig betrachtete, ihr dann die Freyheit gab und das Farbenspiel von neuem verfolgte! würde sie ihn dann nicht noch mehr ergötzt haben als vorher? — Das eben ist der Tod aller Freude überhaupt, daß man sie irdisch festhalten, besitzen, verschlingen will. Der Reisende sieht an einem Frühlingsabende zuerst den Golf von Neapel, und sicher ist die erste Wirkung der Zauberey dieser Gegend auf ihn, der Wunsch, sich dort anbauen zu können, dort zu leben, und sein Leben zu beschließen vielleicht. Setzen wir, sein Wunsch würde gewährt, und diese grössere Libelle erhascht, so würde kaum der Sommer gekommen seyn, als vom Vesuv und von Capri, vom Posilipo und vom Meere auch nichts mehr übrig seyn möchte, als ein traurig dunkles Grau, und die Sehnsucht anders wohin. — Wie oft flattern gleichergestalt Erinnerungen der Kindheit oder einer bessern Zeit im schönsten Farbenspiele vor unsrer Seele! wir möchten das alles erneuern, noch einmal fühlen, und es drängt uns nach der Gegend hin, oder zu den Personen zurück, an welche die Erinnerung sich so innig befestigte. Wir sind bey ihnen, wir glauben das alte Glück erhascht zu haben, wir pressen unserm Herzen einige künstliche Gefühle ab, aber finden nicht, was wir suchten, die Farben sind verschwunden, nichts bleibt als wie-

der — ein traurig dunkles Grau! was uns damals bezauberte, war ein schöner Accord: wir mögen einen einzelnen hervorklingenden Ton uns noch so oft wiederholen; die andern Töne, also die ganzen harmonischen Zaubereyen jener Stunde wollen nicht zurückkehren; entweder ist unser Herz nicht in freyer Bewegung und Klange wie damals, oder aus der Umgebung ist irgend eine Person, ein Wort, ein Lichtstrahl vielleicht verschwunden, der wesentlich zum Ganzen gehörte. — Sollen wir aller Erinnerung aber deshalb entsagen, nie bey schönen Stellen der Vergangenheit verweilen? Und wird auch der Landschaftsmaler zu tadeln seyn, der die Ufer des Golfs von Neapel nach allen Richtungen durchstreift, und alle verborgenen Stellen jenes Paradieses erforscht? — Untersuchen — ist noch nicht festhalten, in Besitz nehmen und unterjochen. — So geht es uns in der Betrachtung der Werke des Shakespear: hundert sogenannte Kritiker sind vor uns hergegangen, denen wir nicht folgen möchten, weil sie die Dramen des Shakespear wie Libellen gejagt und eingefangen haben, gleichsam wie Schmetterlinge und Käfer in einer Naturaliensammlung, an die Nadel gesteckt, und aufs höchste nach Gattungen und Classen geordnet haben: Macbeth? so heißt es — gebt den Kasten her mit den Usurpatoren und den Verbrechern aus Ehrsucht; Wallenstein, Richard und Clavigo warten schon auf seine Gesellschaft. König Lear? das Mi=

kroscop her: Undankbarkeit, nichts als Undankbarkeit. Othello? Eifersucht u. s. f. Und so wird höchstens an den einzelnen Objecten die Weisheit Shakespears ihres Schöpfers bewundert und seine Zweckmäßigkeit; hie und da die Aehnlichkeit eines Flügels, eines Beins, aus Homer, Sophokles, Virgil und Ovid herbeygeholt; aber vom ehemaligen hohen und stolzen Leben bleibt nichts zurück, als verwitternde Farben und der Geruch der Verwesung. — Ich fordre auf die erste beste Ausgabe des Shakespear zu fragen, ob ich übertreibe, und ob Johnson, Steevens, und besonders der unglückliche, bemitleidenswürdige Warburton, ausser nützlichen Bemerkungen über Sprache und Geschichte, für den Dichter Shakespear je etwas mehreres, als das hier beschriebene, gethan haben. — Auch wir wollen die Libelle erhaschen, das Gewebe der Adern und den geheimnißvollen Bau geschwind betrachten; sie dann ihrer ewigen Freyheit zurückgeben, und mit höherem Genuß ihrem Farbenspiel folgen, so weit unsre Augen tragen. —

11.

Sommernachtstraum und Winter- mährchen.

Die Jahrszeiten sind in Unordnung gerathen: Kälte und Stürme herrschen um Johanniszeit, Irrthümer und Mißverständnisse plagen die Menschen, und der Winter der Eifersucht meldet sich, da es mitten im Sommer ist, im Reiche der Liebe. Der Dichter durchträumt die unordentliche Zeit auf der Bühne, und da er erwacht, bestrahlt ihn der beruhigte Aether wieder. Im Geisterreiche, am Johannistage, hat sich ein Zwiespalt entsponnen: die Elfenherrscher Oberon und Titania zanken um den Besitz eines schönen Knaben, den Titania am Indus gefunden; und unmittelbar durchdringt der Streit die Natur, das Wetter kehrt sich um, die Pflanzen spüren es, und was vom Menschengeschlechte der Liebe huldigt, was durch Liebe in das Leben der Blumen und Wälder

verwachsen und verwebt ist, wird geplagt und geneckt. Die germanische Zeit war aus den Wäldern gekommen: Eichenhayne waren ihre ursprünglichen Tempel, daher blieb sie immer im Reiche des Lebens den Pflanzen näher, als den Thieren. Was von der griechischen und römischen Heiden Gottesdienst und Mythologie zur Wissenschaft germanischer Völker kam, erhielt unter den Händen dieser Völker gewissermaßen einen Blumen-, einen Wald-Geruch. Immer ist, als würde es betrachtet durch einen dichten Vorgrund von Laub und Grüne. Daher begriffen sie unter allen Göttern der Heiden am besten Dianen, die Göttinn des Mondes, der Nacht und der Jagd. Bey Nacht, wenn die Thierwelt untergangen und das Leben der Pflanzen üppiger und duftiger heraustritt, regte sich das poetische Leben der germanischen Menschheit vornehmlich. Daher der träumerische Charakter ihrer Fabeln, der besonders hervorschimmert aus den beyden vornehmlichsten Gattungen der modernen Poesie, der Romanze und dem Mährchen: daher die vielen wunderbaren Allegorien des Todes, die, von christlicher Aussicht auf Wiedergeburt und Auferstehung gemildert, an alle Wollust, an allen Genuß des Lebens, geknüpft wurden. — Unter dem Schutze der Nacht buhlt das Vergangene mit dem Zukünftigen, und so haben die Götter und Genien früherer Zeiten alle Zutritt und erscheinen nur etwas blasser gefärbt; gegen die Son-

nenklarheit der griechischen Welt, nun gleichsam vom Monde beschienen. —

Von allen Werken des Shakespear trägt dieses jugendliche am meisten den Character der Zeit; es ist Mährchen, Romanze und Drama zugleich, und deshalb für das Studium der romantischen Poesie das lehrreichste. Das spätere Drama: Wie es Euch gefällt, ist ihm am nächsten verwandt; auch in diesem schwelgt germanisches Leben, aber nur noch als schöne Erinnerung, denn der Dichter ist schon weit hinaus gewachsen über seine Zeit. Im Sommernachtstraum lebt er noch kindlich darin, schläft wie eine Elfe in Blumen gebettet, spukt mit dem lustigen Kobolt durch die feuchten Nebel umher, und neckt die Kinder der eignen Phantasie, und zwingt sein eignes Gewerbe, unter der lustigen Gestalt poetisirender, theatralischer Handwerker, in die tolle Verwicklung hinein. Er verlegt die Scene nach — Athen, läßt den Theseus als König auftreten, sich mit der Hippolyta vermählen, und Elfen und Kobolte in dem nahgelegenen Walde ihr Wesen treiben. Doctor Johnson und Meister Warburton schütteln mit dem Kopfe und schelten, daß er die Geschichte, die Zeitläufte nicht wahrnimmt; daß er die alte und neue Zeit durcheinander wirft. Shakespear kann nicht begreifen: warum nicht? Es gefalle ihm nun einmal in Athen, warum er denn Alt-England zu

Hause lassen soll, wenn er in Griechenland spielen wolle; er habe nun einmal alle seine Phantasien und Spielsachen mitgebracht dorthin. „Er verletze aber das Costüm, meinen die beyden grämlichen Schulmeister!" der Dichter antwortet: „es möge gegen Theseus Costüm immerhin sein, gegen Shakespears aber sey es gewiß nicht." Wir wollen dies Gespräch lieber abbrechen, damit die deutschen Schauspieldirectoren es nicht hören und mit den englischen Kritikern gemeinschaftliche Sache machen. Denn schon längst ist es dahin gekommen in Deutschland, daß die meisten Theaterdirectoren nichts mehr sind, als eine höhere Potenz des Theaterschneiders: in historischen Dramen will man vor allen Dingen den Helden sehn, wie er geleibt und gelebt hat, auf welchen Stühlen er gesessen, und wie er die Kniegürtel gebunden: man verlangt vornehmlich Sittengemälde alter Zeiten, um beyher doch spielweis in der Historie zu profitiren. Aber wenn sich der Dichter offenbart schwebend über, lebend in aller Zeit überhaupt; oder in anscheinender Verwirrung, wie Thiere und Wälder um den Orpheus, sich die entlegensten, widerstrebendsten Naturen friedlich um seine Leyer herlagern, dann kommen die gelehrten Leute und weisen Naturforscher und schelten über den Widerspruch und beweisen uns, daß nun einmal der Wolf und das Lamm nicht so in der Natur neben einander gefunden

würden, daß die Kanonen zur Zeit der Zerstörung Trojas noch nicht im Gebrauch gewesen u. s. f. Kurz, wenn etwas Außerordentliches geschieht, so haben sie nur das eine dagegen einzuwenden, daß es nicht gemein sey: wenn historischer Kram und Stammbäume und Jahrzahlen nicht mehr angezogen werden sollen, so ist ihre Kritik am Ende. So sind in der englischen Literatur die weitläuftigen, albernen Untersuchungen über die Frage entstanden, ob Shakespear auch gelehrt gewesen sey? Gern, sehr gern wollen wir mit der Majorität der Gelehrten antworten Nein und abermals Nein! Aber wenn es darauf ankommt, dich Meister Warburton mit Haut und Haar, mit dem zartesten und besten, mit dem Bouquet, mit der Quintessenz deiner Gelehrsamkeit beyläufig, nebenherlaufend zur Ergötzung neben tausend andern, größern und bessern, gelehrten und ungelehrten darzustellen, auf die Bühne des Lebens zu bringen, deinem Leben Sinn und Bedeutung zu geben, wie du nie an dir befunden — dann und dazu ist Shakespear der Mann. Shakespear soll nicht gelehrt seyn, damit solcherley Personen wie du, ihn auch nicht einen Augenblick für ihres Gleichen halten können. Kehren wir zum Sommernachtstraum nach einer Abschweifung zurück, die nothwendig war, wenn die reizenden und erhabenen Spiele eines kindlichen Dichters aus einer altklugen, schulmeisternden Zeit herausgehoben werden sollen. —

Elizabeth, nahe dem 60sten Jahre, schlug noch immerfort alle Freyer aus, und hatte beschlossen als königliche Jungfrau zu sterben. Der Dichter läßt Amorn einen seiner gewaltigsten, spitzigsten Pfeile auf ihren Busen richten, der feuchte Strahl des Mondes, des Schutzgestirns der Keuschheit lähmt seinen Flug, die königliche Brust bleibt unberührt, der Pfeil sinkt in eine kleine Blume, in England Lieb in Müssiggang genannt, die in Deutschland unter dem Namen Stiefmütterchen bekannt ist. Wessen Augen nunmehr im Schlummer mit dem Saft dieser Blume befeuchtet werden, der entbrennt in Leidenschaft gegen den ersten Gegenstand, der beym Erwachen ihm vor die Augen tritt. — Die Wirkung dieses Zaubermittels vollendet die Verwirrung der ganzen Natur, deren erste Veranlassung der Streit zwischen Oberon und der Titania gewesen war, und so dient eine reizende und sinnreich ausgedrückte Galanterie gegen seine Königinn zum Erklärungsgrund der wunderbaren Aeußerungen monologischer Liebe, die der Dichter mit unergründlicher Ironie und Zierlichkeit darzustellen weiß, wie sie denn auch damals schon in der Wirklichkeit überhand nehmen mochte. Wir wollen die einfachen Mittel erwägen, die der Dichter gebraucht, um eine Intrigue zu Stande zu bringen, die es mit den höchsten Mustern dieser Art, deren wir bey Erwähnung des großen spanischen Meisters Calderon gedenken werden, aufnehmen kann.

Zwey Mädchen in Athen, eine schlanke Blondine Helena und eine kleine Brünette Hermia, beyde zusammen erwachsen „einer Doppelkirsche gleich, zum Schein getrennt, doch in der Trennung Eins; zwey holde Beeren einem Stiel entwachsen, dem Scheine nach zwey Körper doch ein Herz" — fallen in die Netze der Liebe: die Helena liebt den Demetrius, die Hermia den Lysander. Demetrius wird der schlanken Helena untreu, sein Herz wendet sich zur Hermia herüber, und seine Werbung wird vom Vater der braunen Hermia begünstigt. So verwandeln sich zwey gegenseitige Leidenschaften in zwey einseitige und eine gegenseitige: Helena liebt den Demetrius, Demetrius die Hermia, die Hermia den Lysander, der sie wieder liebt, dem aber ihr Vater entgegen ist. Hermia und Lysander fliehen aus Athen; Helena verräth die Flucht dem Demetrius, um seine Liebe zu gewinnen; er verfolgt die Flüchtigen in den benachbarten Wald; ihn verfolgt dorthin Helena. In demselben Walde will Oberon die Titania für die Weigerung des indischen Knaben bestrafen; indem sie schlummert, muß sein dienstbarer Geist: Droll, ihr die Tropfen der fatalen Blume auf die Augen drücken. Zugleich befiehlt er dem Droll, einige Tropfen auf die Wimpern des im Walde schlafenden Demetrius fallen zu lassen, damit im Erwachen ihm Helena in die Augen falle, und seine Liebe zu ihr zurückkehre. Droll stößt zuerst auf den schlafenden Ly-

sander, den er für Demetrius nimmt und bezaubert. Unglücklicherweise fallen die Blicke des Lysander beym Erwachen auf die umherschweifende Helena, und so verwandeln sich die ursprünglichen beyden gegenseitigen Leidenschaften in vier einseitige; Helena liebt den Demetrius, Demetrius die Hermia, die Hermia den Lysander, der Lysander die Helena. Wie wenn im Tanze zwey Paare sich zur Chaine die Hände bieten, in eben so eigner Verschränkung erscheinen nun die vier Liebenden, jede Dame flieht ihren Ritter, und reicht dem andern die Hand, jeder Ritter flieht seine Dame und reicht der andern die Hand. Dadurch nun, daß Oberon dem Droll seinen Fehler verweist, und ihn wirksam die Zauberey auf den Demetrius anwenden läßt, kehrt dieser zur Helena zurück. Nun giebt es wieder zwey einseitige und eine gegenseitige Leidenschaft: die Hermia liebt den Lysander, Lysander die Helena, die Helena den Demetrius, von dem sie wieder geliebt wird. Vorher im ähnlichen Falle standen, wie in einer ebenfalls sehr bekannten Tanzfigur, beyde Ritter auf der Seite der Hermia, und Helena war verlassen; jetzt ist Hermia verlassen, und Helena hat die beyden Ritter an ihrer Seite. Auf die leichteste, natürlichste Weise wird durch die Anwendung des Zaubers Lysander zu Hermia zurückgeführt, und so alles zu allseitiger Zufriedenheit ins Gleiche gebracht. — Wir werden weiterhin, besonders bey Betrachtung der spanischen Poesie, diese

Aehnlichkeit der Intrigue, bey den modernen Dichtern, mit den Tanzfiguren, und ihre Gründe noch näher erwägen: ich kann jetzt bloß andeuten, daß dieß zu den höchst zarten und charakteristischen Eigenheiten des modernen Drama gehört.

Der hier beschriebene Tanz figurirt um eine höchst komische Gruppe, die wir im Mittelpunkte des Stücks wahrnehmen. Fünf gemeine Handwerker sind übereingekommen, den Vermählungstag ihres Königs Theseus durch eine theatralische Repräsentation von Pyramus und Thisbe zu feyern, und halten ihre Proben, des Geheimnißes wegen, in demselben Walde. Der designirte Pyramus, ein Weber, Namens Zettel, wird vom Droll mit einem Eselskopf ausgezeichnet, und so fällt er zuerst beym Erwachen der Titania in die Augen, und wird der Gegenstand ihrer Leidenschaft. Denke man sich demnach in die Mitte Titanien, den verwandelten Zettel mit Rosen und Blumen bekränzend, zierliche Elfen bemüht ihn zu füttern und die Ohren zu reiben: und darum her im reizenden Wechsel die verliebte Quadrille der Ritter und Damen, und die burleske Quadrille der Handwerker, die ihren ersten Liebhaber und Deklamator vermissen. Das schöne Gemälde schließt sich mit der Buffonerie der Darstellung von Pyramus, in der der Dichter mit jugendlichen Muthwillen die herrlichen Schlußscenen seiner um eben diese Zeit entstan-

denen Romeo und Julie zu paradiren scheint, — und mit der dreyfachen Vermählung. So wie ein schöner Traum verfliegt das Ganze: mögen wir in der Betrachtung keines der unaussprechlich zarten Glieder verletzt haben! möge von dem Blumenstaube der leichten, schimmernden Flügel nichts verwischt seyn, möge kein Schulstaub sich darunter gemischt haben; möge der kindliche Geist dieser Dichtung unberührt geblieben seyn, so weiter flattern, und oft noch unbefangene Gemüther erfreuen!

Wir verlassen die Jugend des Dichters, den durchträumten Sommer seines Lebens, und werfen einen Blick auf den Winter, auf sein späteres Alter, auf das Lustspiel: Wintermährchen. Aus der Erinnerung an die Träume der Jugend entstehn im Alter die Mährchen: durch den Mund des Mährchen strömt das Alter kindlich seine Weisheit auf die Kinder zurück. Eine große vollendete und alle Gebiete der Kunst harmonisch umfassende Dichtung. Der König von Böhmen hält sich zum Besuch am Hofe des Königs von Sicilien anf und will abreisen. Unter den vielfachen Einladungen zum Bleiben von Seiten der Königinn von Sicilien und ihres Gemahls wird dieser eifersüchtig, wahnsinnig, will den König von Böhmen ermorden lassen, der noch zu rechter Zeit entflieht. Die Königin wird ins Gefängniß geworfen: dort entbunden von einer Tochter, in welcher

der Wahnsinn des Königs durchaus einen Bastard se=
hen will, die deshalb über die Seite geschafft wer=
den soll, indeß von einem mitleidigen Hofmann nach
Böhmen gebracht und der Pflege eines armen Schä=
fers übergeben wird. Der König erhält hierauf die
Nachricht, die Königin sey vor Gram im Gefängnisse
gestorben. Sechzehn Jahre vergehn, ausgefüllt vom
Kummer des seine Härte bereuenden Königs. Der
Kronprinz von Böhmen, Florizel, lernt die indeß
bey dem alten Schäfer herangewachsene Tochter des
Königs von Sicilien kennen; ihre erst kämpfende und
dann belohnte Liebe knüpft ein neues Band zwischen
den Kronen von Böhmen und Sicilien. Der Beru=
higung des reuigen Königs fehlt nichts als die ver=
lorne, in Erbitterung gegen ihn gestorbene Königin:
diese hatte, um dem Gefängnisse zu entgehn, die
Nachricht ihres Todes aussprengen lassen, und war
in ein Kloster geflüchtet: da die Vermählung der
Kinder vollzogen, und der König von Sicilien in
seinen Erinnerungen versenkt ist, wird er von einer
Vertrauten der verstorbenen Fürstin eingeladen, zu=
gleich mit seinen Kindern eine wohlgetroffene Bild=
säule der Königin zu betrachten. Sie selbst, die
Verstossene, erwartet dort ihren Gemahl; ihre Ver=
gebung und allgemeine Versöhnung schließt das Stück.

Die Geschichte, die Intrigue sind einfach; aber
unnachahmlich ist der Ton, die Behandlung des

Stoffs. Ueber dem Ganzen schwebt eine eigne wunderbare Dämmerung: ein mildernder Flor hängt vor den Leiden, wie vor dem heitern Gemälde der Liebe und des Wiederfindens; die Redseligkeit des Alters ist unverkennbar; aber wie zart ist alles Gesprochene, wie deutlich auch in der Dämmerung sind alle Charaktere und Situationen. Am Schluße des dritten Acts erscheint die Zeit, und trägt den Zuschauer mit einem Prolog über den Raum von sechzehn Jahren hinweg: die im dritten Act geborne Prinzessin erscheint im vierten als erwachsenes Mädchen. — Sechzehn Jahre? — ruft Doctor Johnson. Sechzehn Jahre? wiederholt Meister Warburton. O goldne Regel der Einheit der Zeit! wie wird der Zuschauer glauben, daß während einer kurzen Symphonie, und eines Prologs, der grade vier Minuten dauert, sechzehn Jahre vergehn! — Die Phantasie dieser Herren hat nun einmal keine Flügel: die Zeit können sie einmal nicht vergessen; die Glocke hören sie immer schlagen; zur bessern Beurtheilung des Dichters haben sie in den Schauspielhäusern gar ungeheure, transparente Uhren über dem Proscenium angebracht. — Göthe ruft Ihnen zu, da er dem Amor in jede Hand eine Sanduhr giebt, deren eine unendlich langsam, die andere übermäßig schnell läuft, daß die eine mit den geflügelten Stunden den einander gegenwärtigen Geliebten, die andre mit den trägen faulen Stunden den von einander entfernten

Geliebten fließe. Der Zuschauer vor der Bühne, sey der Künstler vor seiner Geliebten, der Kunst; und der könne unmöglich in so zauberischen Momenten der Zeit gedenken. — Das Gleichniß verstehn die Gelehrten nicht; sie haben nicht erlebt womit verglichen wird, und deshalb gehn sie zu andern Klagen über den Dichter des Wintermährchen fort: er lasse Böhmen am Meere liegen! die Königin von Sicilien sage, sie sey eine Tochter des Kaisers von Rußland! Das eben ist das herrlichste dieser Poesie! dem Greisesalter nahe spielt Shakespear, der mit seinem poetischen Geist die ganze Erde, Vorwelt und Nachwelt durchschritten, wieder mit allen Blumen der Erde. Der wunderbare Kranz, den er hier zusammenflicht, ist halb aus Cypressen halb aus Rosen gewunden; der Norden und der Süden, das Alterthum und die neue Zeit, Freude und Schmerz sind innig in einander verflochten und das Ganze bestrahlt, von den klugen, heitern Augen des alternden Dichters. Die erste Hälfte bis zum Prolog, der den Raum der sechszehn Jahre ausfüllt, hat einen tragischen Inhalt, den Wahnsinn des Königs, den Gram der Mutter und der Kinder: betrachtet man diesen Theil näher, liest man ihn recht, so findet man in den Reden der Personen, in der Haltung ihrer Gespräche und Situationen ein unverkennbares komisches Licht. Wäre eine gute Uebersetzung vorhanden, so müßte der ächte Leser die Empfindung des Lächelns und der

Thränen in einem und demselben Herzen und Auge, in sich wahrnehmen. Nach dem Prolog verwandelt sich das Ganze. Ein reizendes Idyll, eine liebliche Schäferscene, der erste Schauplatz der Liebe für Florizel und Perdita führt uns in die zweyte Hälfte des Gedichtes hinüber. Hier ist alles anders: der Inhalt heiter, mitunter komisch; der Ton, die Behandlung ernst und rührend; so daß man diese die tragikomische, die erste Hälfte hingegen die komitragische nennen möchte. Um das Ganze noch mehr herauszuheben, müßte der Schauspieldirektor den Hof von Sicilien in altgriechischem, den Hof von Böhmen in altfranzösischem, molierischem Costüm auftreten lassen: damit jeder Zuschauer genöthigt würde sich spielend und kindlich zu verhalten, und damit allen zurückbliebe, die über Freude und Schmerz, Spott und unedle Wehmuth gleich erhabne Seele des Meisters.

12.

Historische Einleitung zu der Tragödie vom Untergange der Ritterzeit.

Es eröffnet sich eine von der bisher betrachteten durchaus verschiedene Welt, indem wir uns dem historischen Drama des Shakespear nähern. Unter historischem Drama nemlich verstehn wir hier insbesondre acht unermeßlich große Darstellungen aus der brittischen Geschichte, die ein einziges zusammenhängendes Trauerspiel bilden. Richard II. Heinrich IV. (2 Theile.) Heinrich V. Heinrich VI. (3 Theile), und Richard III. — Ich möchte diesen Dramen den gemeinschaftlichen Namen geben: vom Untergange der brittischen Ritterzeit. Es existiren freylich noch zwey Tragödien, deren Stoff aus der brittischen Geschichte genommen, und die mit nicht minder tiefsinniger Kraft erzeugt worden, König Johann, und König Heinrich VIII. Diese haben indeß eine mehr abgesonderte und eigenthümliche Bedeutung, sind auch offenbar in ganz verschiedner

Manier behandelt. — Wir wollen demnach die oben genannten achte betrachten:

Die brittische Geschichte hat den ganz eignen Charakter, daß sich in ihr die Geschichte des übrigen Europa concentrirt darstellt. Friedrich Schlegel hat bereits scharfsinnig bemerkt, daß alle Revolutionen, die Europa im Ganzen hat erfahren müssen, England gewissermaßen im voraus, auf seine eigne Hand abgemacht hat: so gieng die Kirchenreformation in England, der Reformation des Continents von Europa lange voraus; eben so auch die politische Revolution, die in England schon seit einem Jahrhundert beendigt war, als erst das übrige Europa die gleiche Bewegung in seinem Innern verspürte. Es ist als wenn auf jener Insel, eben durch die Trennung von der übrigen Welt, und durch die übrigens ganz gleichen Einflüsse der Bildung und des öffentlichen Lebens, alle Wesenheiten des europäischen Charakters viel reiner und anschaulicher hervorträten; es ist, als wenn die brittische Geschichte ein Drama für sich wäre, worin Europa den Gedanken und das Ideal seiner Geschichte wieder zu finden vermöchte. Ich brauche nicht an den dramatischen Charakter der brittischen Verfassung zu erinnern, die von jeher deshalb gepriesen worden, weil sie eben so wenig despotisch, das heißt monologisch, als demokratisch, d. h. dialogisch genannt werden kann, sondern viel-

mehr das monologische Element unter der Gestalt von König, Geistlichkeit und Adel, und das Dialogische, unter der Gestalt des Unterhauses in ein einziges, schönes und dramatisches Ganze vereinigt. Diese Verfassung ist nicht etwa die Erfindung eines Einzelnen, sondern sie ist eben die Idee, die nach der Betrachtung des großen Dramas der brittischen Geschichte zurückbleibt. Eben weil wir durch diese ganze Geschichte hindurch ein immer reges Gleichgewicht der Kräfte wahrnehmen, weil wir uns in die Betrachtung keines einzelnen Helden ausschließend und monologisch vertiefen dürfen, sondern immer wieder hingerissen werden zu einem neuen, oder zu irgend einer unerwarteten Wendung des Schicksals, so erzeugt sich in uns ein wahrhaft dramatisches Interesse am Ganzen, an der Idee; eben deshalb ist das Studium der brittischen Geschichte schöne Vorübung für den dramatischen Dichter. Diese Geschichte ist bis jetzt nur beschrieben worden von Shakespear in den obenerwähnten acht Tragödien, die eine einzige bilden. Was Hume und die andern s. g. Geschichtschreiber erzählen, ist eine bloße Uebersicht der Facta, entblößt vom Geiste ihres Lebens, um der moralischen und politischen Nutzanwendungen willen geschrieben, leer, ohnmächtig und kalt. — Shakespears Tragödie umfaßt die Kriege der rothen und weißen Rose, oder den erhabenen Kampf zweyer Linien des königlichen Stammes um die Krone. König Eduard III., der gemein=

schaftliche Ahnherr des ganzen Geschlechtes, das hier in seinem eignen Fleische wüthet, und sein ältester Sohn, die Blume der brittischen Ritterschaft, der Held aller Helden, die die Geschichte von England zeigt, der s. g. schwarze Prinz, unvergeßlich in seinen Thaten bey Poitiers und Crecy — sind beyde todt, als das Drama beginnt. Das Gedächtniß ihrer und ihres Zeitalters greift durch die ganze Tragödie hindurch: je tiefer der Dichter die unglücklichen Nachkommen in sich selbst versinken läßt, um desto heller treten jener Ahnherr und der unvergleichliche Prinz, den Shakespear nicht darstellen wollte, um ihn lieber durch die Erinnerung eines ganzen königlichen Geschlechts verklären zu lassen, aus ihren Gräbern heraus. Bis auf Eduard den III war das Erbfolgerecht der Könige von England mit wenigen Ausnahmen ungekränkt geblieben: der schwarze Prinz war in der Blüthe seiner Jahre gefallen, daher folgte Eduard dem dritten, sein Enkel, der schwache und unwürdige Sohn des schwarzen Prinzen, König Richard II. England war gewöhnt an kräftige Könige: persönliche Größe und die Krone hatten sich geraume Zeit mit einander verbunden gezeigt. Richards Charakter entsprach dem Throne zu wenig, wich von der Größe der Voraltern zu beträchtlich ab. Eduard III. hatte andre bessre Enkel von seinen übrigen sechs Söhnen; diese, im Gefühl ihrer Kraft stürzen den schwachen Richard vom Throne — und dieß

eine vom Schicksal herbeygeführte Verbrechen zieht Schandthaten über Schandthaten nach sich: Ströme königlichen Bluts fließen über England: das Recht der Krone ist einmal zweifelhaft, und so greift jedes Glied der großen Familie nach ihrem reizenden Besitz; es entsteht ein Wettlauf der Verbrechen, bis aus königlichem Geblüt endlich ein Scheusal erzeugt wird, hinkend, häßlich, innerlich verworfen, das allen andern voranläuft, alle Flüche und allen Mord seiner Zeit über sein Haupt häuft, und mit dessen Fall das Schicksal sich wieder besänftigt: König Richard der III. — Im gereinigten Glanz geht die Krone über Heinrich VII, Großvater der Elisabeth auf. — Solche Prüfungen mußte England bestehn, um die unerschütterliche Festigkeit seines Thrones, das eine große Heiligthum christlicher Staaten zu erwerben. In folgenden Jahrhunderten ward das andre eben so wesentliche Palladium des öffentlichen Glücks, die Freyheit des Volks in eben so heftigen, erbitterten Kämpfen erobert: der Dichter dieser zweyten Tragödie, die bald nach Shakespears Tode sich zu spielen anfieng, ist noch nicht gekommen; möge ihn unsre Zeit noch herbey führen, und mögen Carl der Erste, Cromwell, Jacob der Zweyte und Wilhelm der Dritte, in eben so würdiger Gestalt, als die Richarde und Heinriche die Bühne besteigen.

13.

Von der dramatischen Gerechtigkeit.

Betrachten wir demnach zuvörderst Richard II. Dieses Drama steht am Eingange als eine Art von harter Prüfung für den Leser: was in diesem von monologischem Interesse noch übrig geblieben ist, muß sich hier schlechterdings melden. Der schwache König empört uns in den beyden ersten Acten durch die schmachvolle Behandlung seiner Oheime und Vettern; noch mehr, er verpachtet sein Königreich England. Verdient ein solcher zu herrschen, er, der Stiefvater seines Volks, er, der mit dem Herzen und dem Eigenthum seines Volkes verwachsen seyn sollte, versetzt Volk und Land für Summen Geldes, verpachtet es wie eine armselige Meierey. In den Leserinnen erzeugt sich schon die Hoffnung den Unwürdigen bestraft zu sehn: er wird es: sein Vetter Hereford stürzt ihn vom Throne, den er als König Heinrich IV besteigt. Richard wird wahnsinnig und stirbt. Sollte Shakespear wirklich so ordinai=

re, handgreifliche Gerechtigkeit vollzogen haben? Betrachten wir das Schauspiel näher. Richard geht mit dem aus der Pacht gewonnenen Gelde nach Ireland, um neu ausgebrochene Unruhen zu dämpfen: indeß landet Hereford als Rebell in England, und allgemeiner Aufruhr bricht zu seiner Unterstützung aus. Mit der Nachricht erwacht in Richard das ganze Gefühl seines königlichen Rechtes: er fühlt die Salbung durch sein ganzes Wesen: jeder Tropfen Bluts in seinem Innern ruft ihm zu: Du bist König, der Gesalbte des Herrn; das Recht der Erstgeburt ist unerschütterlich in dir. Er fliegt nach England, küßt den Boden da er landet: nur da die Sonne bey den Antipoden weilte, konnten Meuter und Rebellen es wagen, unter dem Schutze der Nacht Englands Ruhe zu stören, so spricht er: sobald sie in Osten wieder aufsteigt, werden die Söhne der Nacht sich in ihre Schlupfwinkel zurückziehn. — Richard pocht auf sein heiliges Recht, immer begeisterter durch die unsichtbare Heiligkeit seiner Bestimmung, jemehr seine Getreuen abfallen von ihm. Er versäumt die irdischen Vertheidigungs-Anstalten, und harrt noch auf die Engel Gottes, die ihm zu Hülfe kommen müßten, als schon sein Thron gesunken ist, und Heinrich über ihm, getragen von der Volksgunst, sich erhoben hat. Da geht sein religiöser Glaube in zerschmetternden Wahnsinn über: der Zuschauer, hingerissen von seinen unwiderstehlichen, prophetischen Wor-

ten, von seinem beweinenswerthen Schicksal zu Boden gedrückt, frägt, da der Vorhang fällt: aber warum denn die Majestät Gottes und seiner Stellvertreter, der Großen auf Erden, offenbaren in dem Munde desselbigen, der so viel Ungerechtes gethan, der durch zwey Acte hindurch mit Schwäche und Lastern uns alle empört hat? warum denn einen solchen zum Propheten und Heiligen erheben? — Grade einen solchen, antwortet Shakespear! Nicht kömmt es darauf an, ihn, seine Person, sondern die heilige Idee der königlichen Würde zu erheben, deren einmalige Verletzung alle Verbrechen der Folgezeit, die ihr künftig dargestellt sehen sollt, nach sich zog: Gab ich Euch einen König, der zugleich tadelloser, großmüthiger Mensch war, so nahmt ihr den Menschen, schloßt Euch an seine Brust und übersaht, vergaßt mir den König. In seiner Heiligkeit und Ehrwürdigkeit wollt' ich das Recht der königlichen Erstgeburt verklären: die goldne Kette, die durch alle Generationen eines Volkes greift und sie mächtig zusammen bindet; ein Gesetz, welches die Natur gegeben, damit Kleine und Große, Mächtige und Geringe ihr gemeinsames Leben und Treiben daran anschließen sollen. Es kann gebrochen werden dieses Gesetz; empfangt ihr Könige, wenn ihr den Richard bis zum Wahnsinn herabsinken seht, meine Lehre: das Gesetz selbst als Idee bleibt und erschüttert aus dem einzigen, unglücklichen Munde des

verlaßnen Richard die triumphirenden Urheber des Bruchs bis in die Tiefe des Herzens, zwingt alle Hörer zu ehrfurchtsvollem Mitleiden: diese Lehre empfangt ihr Völker von mir. — Als Prüfstein des dramatischen Interesses lege ich das Drama Richard II. vor dieser verehrungswürdigen Versammlung nieder, mit dem besondern Anliegen, es nach dieser Darstellung noch einmal in allen seinen wunderbaren Theilen zu betrachten, und nach der Lectüre sich zu fragen, ob irgend etwas der Nichtbefriedigung ähnliches noch in Ihnen zurückbleibt, oder ob das große nur der unergründlichen Natur und unendlichen Ideen der Kunst getreue, keinem Zeitgeiste schmeichelnde, und doch allen Zeitaltern gewachsene Gemüth des Dichters sich Ihnen befreundet und nahe zeigen will. Ist das Letztere der Fall, so mögen wir in der nächsten Stunde getrost zur Betrachtung der andern Theile dieses großen Dramas fortschreiten.

14.

Von dem Verhältniß des Komischen und Tragischen.

Novalis, dessen eigenthümliche, aus innerster Seele gesprochene Urtheile über einzelne Helden im Gebiet der Wissenschaft und Poesie, allenthalben mit besondrer Ehrfurcht berücksichtigt werden müssen, hat ein einziges Wort über den Shakespear und seine historischen Stücke fallen lassen. Die Kunsturtheile und alle Urtheile überhaupt, fallen in diesen Tagen der Characterschwäche und Geistesohnmacht meistentheils, so wie man von den Kartenspielen und Moden behauptet hat, wie vom Himmel: sie sind da, sie circuliren, werden geglaubt, und da die Selbstuntersuchung höchst selten ist, so modifizirt jeder das bereits gestempelte Urtheil nach seinem individuellen Geschmack, läßt aber das Wesentliche davon unverändert. Deßhalb sind freyen unbefangnen Gemüthern Urtheile wie die des Novalis ganz unschätzbar, weil sich mit ihnen streiten läßt, weil sie herausfordern zu

neuer Betrachtung, weil sie den Freyen selbst in seiner Freyheit stören, und weil man im Streit mit einer fremden, gewaltigen Eigenthümlichkeit dieser Art sich seiner eignen Individualität erst recht bewußt wird. Novalis sagt: „Wenn man von der Absichtlichkeit und Künstlichkeit der Shakespearschen Werke spricht, so muß man nicht vergessen, daß die Kunst zur Natur gehört, und gleichsam die sich selbst beschauende, sich selbst nachahmende, sich selbst bildende Natur ist. Die Kunst einer gut entwickelten Natur ist freylich von der Künsteley des Verstandes, des bloß raisonnirenden Geistes sehr unterschieden. Shakespear war kein Calculator, kein Gelehrter; er war eine mächtige, buntkräftige Seele, deren Erfindungen und Werke, wie Erzeugnisse der Natur, das Gepräge des denkenden Geistes tragen, und in denen auch der letzte scharfsinnige Beobachter noch neue Uebereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls, Begegnungen mit spätern Ideen, Verwandschaften mit den höhern Kräften und Sinnen der Menschheit finden wird. Sie sind sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich, wie die Erzeugnisse der Natur, und es dürfte nichts unpassenderes von ihnen gesagt werden können, als daß sie Kunstwerke in jener eingeschränkten mechanischen Bedeutung des Worts seyen." — Dieses erste Fragment ist offenbar gegen Göthe und einzelne Aeusserungen desselben über den Shakespear im Wilhelm Meister gerichtet. Es

ist dort viel von der Absichtlichkeit Shakespears bey Gelegenheit der Zergliederung Hamlets die Rede: seine Werke werden mit einer Uhr verglichen, deren gläsernes Zifferblatt zugleich das ganze Räderwerk und alle geheime Triebfedern der Bewegung wahrnehmen läßt. Novalis empfindungsvolle Seele sträubte sich gegen dieses Wort, wie gegen eine Entweihung des Dichters, da man den schöpferischen Gang seiner Natur nach dem Tempo und den Positionen eines ordinären Tanzmeisters zu würdigen unternommen, da man den dichtenden Shakespear gewissermaßen gedacht hätte wie Lessingen, da er aus den dramatischen Spezies seine Emilia Galotti zusammen calculirte: Sie sind, sagte er, kein Kunstwerk im gemeinen, mechanischen Sinne des Worts. Göthe dagegen, eben so vortreflich, behauptete, sie seyen keine rohen Naturerzeugnisse im gemeinen, dunklen und faulen Sinne des Worts. Es giebt nämlich besonders in Deutschland und England eine Fabel von s. g. Naturdichtern, und es stellen sich von Zeit zu Zeit Creaturen dieser Art ein, die als seltne Phänomene unter diesen Himmelsstrichen wie wilde Thiere oder Menschen mit Fischschuppen sich sehen lassen und angestaunt werden. Es befremdet mich wirklich, daß der ökonomische Speculationsgeist der Menschen nicht darauf gefallen ist, statt der vielen noch umherziehenden Tanzbären, lieber auf die beliebteren Naturdichter einen Erwerb zu gründen, da es offenbar viel

leichter ist, einen Bauerjungen durch oftmals vorgeklingelte Wielandische Verse zu einer Art von Reim und Gesang, als einen Bären zum Tanzen zu bringen. — Indeß gestehn wir uns, daß selbst Shakespear eine lange Zeit hindurch als rohes Naturphänomen dieser Art angestaunt worden: als Curiosität, als Spiel der Natur, als Ausnahme von der Regel. Von einer solchen Ansicht, die ihre eigne Rohheit verkündigt, indem sie die tiefsinnigsten und vollendesten Werke der Kunst roh findet, ist man jetzt freylich zurückgekommen: ich habe sogar wagen dürfen von ihm, von dieser s. g. Ausnahme aller Regel einzig und allein alles was etwa Regel der dramatischen Poesie zu heißen verdient, abzuleiten. Aber es findet sich noch in den bessern, einsichtsvolleren die Vorstellung von einer großen Kluft zwischen der Kunst und Natur im ausserordentlichen Dichter; immer zeigen sich noch Vorstellungen von einer mechanischen Beobachtung der Regeln oder der s. g. Theorie in der Kunst. Dem, der den Regeln unterworfen ist, wird in keiner Kunst etwas gelingen: der Dichter soll lebendiges Gesetz, milder Beherrscher der Regeln sein. Der dramatische Dichter hat es ausser den sichtbaren Personen in seinem Drama, noch mit sehr vielen unsichtbaren zu thun, mit Ideen, Allegorien, Principien und so auch mit Kunstregeln. Alle diese unsichtbaren Personen haben auch eine Stimme; der leise, sinnvolle Zuschauer wird sie hier und dort erkennen

und vernehmen. Keine einzelne von ihnen darf aber despotisch das Werk beherrschen: der Dichter läßt die nahe liegende Allegorie hineinspielen in das Werk; er läßt die Idee, z. B. der Freyheit, sich eine Parthei bilden, wie in den Mördern des Julius Cäsar; er läßt der Regel, z. B. daß die Einheit der Zeit und des Raums gelten solle, mit andern Worten, daß die Handlung auf den möglichst kleinen Ort, in die möglichst kleine Zeit eingeschränkt, aber nicht eingedrängt seyn solle, ihr Recht — sobald aber jene Allegorie, jene Idee, jene einzelne Regel, sobald irgend etwas Einzelnes das ganze Werk erfüllt und beherrscht, so wird der Dichter und Zuschauer von einem dieser unsichtbaren Helden unterjocht: die Poesie, das Interesse, alles hört auf dramatisch zu seyn, und wird eben so gut monologisch, als wenn wir von einem der sichtbaren Helden des Stücks bezaubert hinweg giengen. So schwebt der Dichter über seiner kleinen Welt, so schwebt der Naturgeist über seiner großen. Darum sträubte sich die große Welt gegen Alexandern, Julius Cäsarn und Tamerlan, und gegen jede allzustrenge Gesetzgebung, weil sie gewohnt ist, daß der Naturgeist dramatisch operirt, und weil er in diesen von ihm allzubegünstigten Helden monologisch zu werden schien. Die Natur hat mit der Kunst ein und dasselbe Gesetz; ich kann es nur andeuten, aber es ist ewig wahr: die Natur, die Geschichte, sind, wo sie erscheinen, allenthalben künstlerisch im Verfahren;

nirgends monologisch, immer dramatisch. Demnach ist nur von überschwenglicher Höhe der Kunst die Rede gewesen, man hat nur etwas unaussprechlich ausserordentliches gefühlt, wenn man den Shakespear der Natur allein, hat aneignen wollen, so lange, bis in Göthe ein Künstler so groß geworden, daß er dem Meister und Künstler Shakespear in die Augen sehen können. Dem Göthe ist es erlaubt, von der Kunst Shakespears, dem frommen Novalis, der mit dem Worte Natur ganz andres und höheres meinte als die Zeitgenossen, ist es vergönnt von der Natur im Shakespear zu reden; uns ist erlaubt zu erklären, daß beyde, nur verschieden in ihrem Standpunct gegen die Zeitgenossen das Grosse, Aechte und des Shakespears Würdige gewollt und gesagt haben. —

Novalis urtheilt folgendes über die historischen Dramen: „In Shakespears historischen Stücken ist durchgehends Kampf der Poesie mit der Unpoesie. Das Gemeine erscheint witzig und ausgelassen, wann das Große steif und traurig erscheint. Das niedrige Leben wird durchgehends dem höheren entgegen gestellt, oft tragisch, oft parodisch, oft des Kontrasts wegen." So erschien dem unvergeßlichen Novalis das große Drama vom Untergange der Ritterzeit, da er es vom Standpuncte seiner Zeit aus betrachtete: das gemeine und große, das niedrige und höhere Leben

erschienen getrennt. Die beyden Theile von Heinrich dem Vierten, bestätigen die Wahrheit jenes Urtheils: das Königshaus und die Schenke zum wilden Schweinskopf in Eastcheap, die Welt Heinrich IV und die Welt Falstaffs sind offenbar zwey verschiedene Welten. Zwischen diesen beyden Welten schwankend, und dann im folgenden Drama, in König Heinrich V, sie beyde in ein schönes Ganze vereinigend, schwebt eine Natur von seltner Vortrefflichkeit, von ungewöhnlichem Umfang und Reichthum, der Liebling Shakespears, wenn er je einen gehabt, der Kronprinz, Sohn Heinrich IV, nachheriger König Heinrich V. Es frägt sich, ist der Streit dieser beyden Welten, wie er sich am schönsten in dem Gemüth desselben Prinzen von Wales repräsentirt, wirklich, wie Novalis sagt, Kampf zwischen der Poesie und der Unpoesie, erscheint das Große wirklich steif und unpoetisch. Hier hat Novalis offenbar die Klage über seine Zeit, den Zweck seiner Werke etwas voreilig auf Shakespear übertragen. —

Als Heinrich IV. König Richard den II vom Throne herab in Wahnsinn und Grab stürzte, da verlor England das Kleinod seiner ritterlichen Unschuld. So ganz, so aus einem Stücke, so rein und unbescholten wie es sich in den heiligen Kriegen und unter der Anführung des schwarzen Prinzen auf

den Gefilden von Frankreich zeigte, ist es nun nicht mehr. Argwöhnisch und zurückhaltend zieht sich der alternde Usurpator in das Innere seines Pallastes zurück. In der That wie in der Erscheinung königlich konnten Eduard III. und der schwarze Prinz sich täglich unter jeder Gestalt dem Volke zeigen; niemand konnte vergessen des heiligen Rechts ihres königlichen Blutes und der Thaten, welche dieses Recht bekräftigt hatten. Höre man, was dagegen der Usurpator Heinrich IV über das Leben seines Sohnes, des Kronprinzen, sagt: er mache sich zu gemein mit dem Volke; wen man täglich auf den Straßen sähe, der könne unmöglich königliche Würde behaupten: man müsse sich selten machen, imponiren, coquettiren mit der Gunst des Volks. Wer kann hierin verkennen, daß die Unschuld der Krone verloren ist, daß Schein und Absicht unterstützen sollen, was Wahrheit und Thaten der Gerechtigkeit nicht mehr tragen können. Selbst im Prinzen von Wales läßt Shakespear eine feine Coquetterie hervorleuchten: Er wolle recht schlechte Erwartungen im Volke erwecken, sagt er, durch seinen gemeinen Umgang und durch sein wildes Leben, um dereinst bey seiner Thronbesteigung recht überraschen, und die Erwartung übertreffen zu können. — Die Welt ist wirklich getrennt: die Reue sitzt auf dem Throne in tragischer Gestalt, sinnend über die Wege des Schicksals, in sich erzeugend schwermüthige Ideen über die Unvollständigkeit der Kräfte des

Menschen, klagend über den Druck der Krone, beneidend um eine Stunde Schlafs den Schiffsjungen im Mastkorbe. Der Geldmangel, der Muthmangel und die Folgen liederlichen Lebens, etabliren sich dagegen in der Schenke zum wilden Schweinskopf, in komischer Gestalt: Handlungen der Willkühr, der Gesetzlosigkeit und des Truges wechseln unaufhörlich, umfangen von einem und demselben Element eines ganz unerschöpflichen Witzes. Der Kronprinz geht hinüber und herüber, von der Schenke in das Königshaus und schwankt zwischen dem magern König und dem feisten Fallstaff, zwischen Ernst und Spiel, wie der Dichter zwischen der komischen und tragischen Muse. — Im ersten Theile ist es die Eifersucht des Kronprinzen gegen den gewaltigen Heißsporn, den jungen ritterlichen Percy, die das Schwanken augenblicklich unterbricht: hier wird der Dichter unerträglich groß. Auf dem Schlachtfelde, wo die beyden Nebenbuhler kämpfen und Percy fällt erreicht das Komische in Falstaff seinen Gipfel. Unmäßiges Lachen und tiefe tragische Empfindungen mit ihren Thränen wechseln in beschleunigter Folge, und immer mehr bezähmen sie einander, so daß eine einzige beruhigte Empfindung zurückbleibt. Da läßt der Dichter fühlen, was es sey, wenn sich Schmerz und Lust, einmal entzweit, um die Welt streiten. Unaufhörliche Blitze und Ströme von Regen müssen er-

folgen, wenn ein reines Gleichgewicht in die Atmosphäre zurückkehren soll.

Die Luft ist gereinigt, aber nur auf kurze Zeit, denn ein größerer Zwiespalt wandelt hoch in der Luft über die Sterblichen her. Im zweiten Theile bricht eine neue Verschwörung über den unglücklichen Usurpator aus: die ihm seinen verbrecherischen Weg geebnet haben, wollen es nicht ertragen, daß er sie beherrsche. Sie beschönigen sich mit dem Vorwand, daß er die Gehülfen seines Verbrechens nie aufhören werde zu hassen. Die Söhne des Königs schlagen den Aufruhr zu Boden, aber der Gram hat sein Leben schon zernagt, und grade die Nachricht von den Siegen über seine Feinde giebt ihm den Tod. Der Prinz von Wales ist schon mehr herübergetreten auf die königliche Seite; nur einmal und auf kurze Zeit zeigt er sich in der Sphäre des Falstaff. Die gemeine und höhere Welt streiten in diesem zweyten Theile auf ihre eigne Hand, und ohne den vermittelnden Prinzen, der dem Throne immer näher, endlich am Sterbebette seines Vaters ganz auf die tragische Seite hinübertritt. So zeigen sich in diesem Drama die Komödie und die Tragödie neben einander herlaufend, in einander verschränkt, und beyde als Glieder und Theile einer höhern Tragödie. — Ich bedarf dieses bewundernswürdigen Beyspiels, für die Erkläruug des Komischen und Tragischen. Daß nach

Novalis Meinung die Poesie hier auf der einen, der komischen gemeinen Seite, allein verweilen sollte, auf der andern dagegen die Unpoesie, dies glaube ich zur Rettung der dramatischen Ironie des Dichters schon widerlegt zu haben.

Wenn man versuchte, den ersten Theil von Heinrich IV auf unsrer heutigen Bühne darzustellen, so würde selbst die höchste Vollendung der Darstellung von dem weiblichen Theile des Publikums zuverläßig nicht mit voller Befriedigung aufgenommen werden, die Damen nemlich würden gestört werden, durch die s. g. zu grellen Contraste des Komischen und Tragischen; der Dichter würde scheinen, die schöne tragische Stimmung, in der sich das weibliche Geschlecht besonders gefällt, mit zu großem Uebermuthe durch Witz und Spas wieder zu zerstören. Das männliche Geschlecht, welches im Durchschnitt höheren Gefallen am Komischen findet, wird vielleicht gar die tragischen Scenen gedehnt und langweilig finden, da es vor allzugroßem Wohlgefallen an Sir John Falstaff und seinen Gesellen, und vor ungeduldiger Erwartung derselbigen sich vielleicht gar keiner tragischen Situation zu überlassen im Stande ist. Die Frage ist: hat es unser Meister William Shakespear beyden Geschlechtern nur stellenweis recht machen wollen, oder hat er es ihnen wirklich beyden durch das Ganze recht gemacht? Hat er hier die Gunst der

Frauen, dort den Beyfall der Männer, oder hier und dort und allenthalben die ganze Menschheit im Auge gehabt?

Sollte dieser Vorzug, den man einer von beiden, der tragischen oder der komischen Stimmung giebt, nicht wieder aus einem feinern monologischen Interesse entspringen? Und wäre dies, so dürfte ich Sie auch dort nicht in Ruhe lassen, und das dramatische Interesse für beyde Musen verlangen und zu erwecken suchen, mit allen Kräften, die mir zu Gebot stehn. —

Alle wie wir da sind und jeder von uns hängt bey seinem Eintritt in die Welt nach irgend einer Seite, wenn auch noch so leise, hinüber: des einen Stoff ist zu weich, des andern zu spröde. Was liegt uns nun ob, wenn wir unser Leben führen und bilden wollen? Der weiche soll nicht seine Weichheit monologisch für den Helden unter seinen Eigenschaften halten und ihn so alle übrigen beherrschen lassen, sondern er soll diesem von der Natur schon allzubegünstigten Helden, durch Kunst einen Gegner gegenüber zu stellen suchen; er soll durch die Betrachtung des schneidenden, harten und spröden Wesens des Komischen, seiner weichen und allzuleicht überfließenden Natur ein Gegengewicht bilden, und so durch ein Umfassen beider Extreme sich zum ganzen und vollständi-

gen Menschen erziehn. So verschrieb Friedrich Schlegel grade den weichen Frauen das Studium der sprö- Philosophie, und den spröden Männern das Studium der weichen Poesie: so würde ich grade die Frauen häufiger in die Komödie und grade die Hausväter, sie möchten noch so oft sagen: „sie hätten der Leiden und Trübsale schon genug zu Haus und brauchten sie nicht erst im Theater zu suchen," in die Tragödie führen. Shakespear hat also demnach wohl durch die Gewalt, mit der er im Heinrich IV beyde Elemente, Feuer und Wasser gegen einander ankämpfen läßt, es dem ganzen Menschen, und also dem ganzen Publicum recht machen wollen. Die Contraste, die den monologischen Zuschauer ärgern, den dialogischen über die Maßen ergötzen, existiren für den dramatischen Zuschauer gar nicht als Contraste. — Dieser, da seine Seele das Ganze zu empfangen hat und diesem gewachsen ist, läßt nicht, wie es dem monologischen Zuschauer begegnet, den dramatischen Faden vor Schrecken aus den Händen fahren, wenn plötzlich das Komische an die Stelle des Tragischen tritt, oder das Tragische den Fluß des Komischen plötzlich unterbricht. — Ueberhaupt wird die fleißige Betrachtung des Shakespear bald davon überzeugen, daß nur das Lächerliche und die Wehmuth des gemeinen Lebens so unverträglich sind, so weit von einander abstehn: sobald beyde Empfindungen von einem und demselben dramatischen Gemüth beherscht werden, sobald beyde in dieselbe

Sphäre der Kunst eingehn, eben sobald verwandelt sich das Lächerliche in Komisches, und die Wehmuth in tragische Trauer. — Diese eben erwähnten beyden Unterschiede sind zu wichtig und gemeiniglich zu wenig betrachtet, auch für die Bildung eines ächten Urtheils über Shakespear und das Theater überhaupt zu bedeutend, als daß sie hier mit Stillschweigen übergangen werden könnten. Jeder von uns kennt aus Erfahrung die Herrschaft gewisser Stimmungen und Launen über den Menschen: die Welt mit allen ihren Erscheinngen zeigt sich an gewissen Tagen trüb und schwer, an andern wieder in grellen, bunten, allzuschreienden Farben und leicht. Eben die Weichheit und die Spröde des physischen Stoffes aus dem wir bestehn, scheint abwechselnd die Oberhand zu haben; statt daß die Seele beide Eigenschaften des Stoffes in ihrer Gewalt haben und sie beherrschen sollte, wie der Musiker beides, die Dur- und Moltöne seines Instruments, statt dessen nimmt das Instrument von sich selbst heut einen Dur, morgen einen Mollcharacter an, und zwingt den Spieler sich ihm zu unterwerfen. Die Abstufungen oder Modulationen der Wehmuth und andrerseits der humoristische, witzelnde Taumel, die auf diese Weise entstehn und einzeln, monologisch, ohne Gegengewicht das ganze Gemüth des Menschen befangen, sind unedler, unkünstlerischer Natur. Man fühlt das Lästige einer solchen einseitigen Stimmung und nimmt seine Zuflucht zum Thea-

ter, gemeiniglich nicht mit dem Zweck dort eine höhere Sphäre zu finden, in der die Trauer wie die Lust auf künstlerische Weise vereinigt erscheinen, und beyde, da sie Ausflüsse eines ihnen überlegenen Geistes sind, beruhigen müssen, sondern vielmehr um nur in die entgegengesetzte Stimmung versetzt zu werden: man curirt eine Krankheit durch die andre: man verschreibt sich gegen die häusliche üble Laune, Kotzebues üble Laune, oder den Wirwarr, oder den Wildfang; so ungefähr wie ein trübes, in dem Gram einer unglücklichen Liebe befangenes Gemüth sich in ein wüstes, liederliches Leben stürzt und mit diesem zu curiren sucht. Mann kann mir einwenden, diese Heilmethode sey probat! Ja, sie mag es in vielen Fällen seyn, aber was bleibt nach ihrer Anwendung zurück? Ein Gefühl der Leerheit, der Gleichgültigkeit und des Ueberdrußes, statt dessen wir von aller Kunst, der Heilkunst wie der dramatischen, ein Gefühl erhobenen Lebens und die Fülle der Kraft und Gesundheit verlangen. —

Sobald die Seele aber sich auf den Thron setzt, alle Eigenschaften des Stoffes, alle Stimmungen der Tage und Augenblicke ihr unterworfen; eben sobald verwandelt sich das Lächerliche in Komisches, das Weinerliche in Tragisches: das Lächerliche und Weinerliche schloßen einander aus, nur eines konnte herrschen: das Komische und Tragische hingegen, da sie beyde von einem höhern,

von der gesunden menschlichen Seele des Dichters oder des Zuschauers beherrscht werden, bestehen beyde neben einander. Das Lächerliche, der Humor entsprang aus treuloser Lust am Wechsel, an Veränderung, an Zerstörung; daher begleiten ihn der beissende Spott, die verwundende schmutzige Satyre, daher ist er überhaupt dialogischer Natur: betrachten Sie als Beyspiel die englischen humoristischen Romane, Parnys guerre des dieux, den deutschen Falk und bey vielen anderweiten Verdiensten die pucelle d'Orleans. Das Weinerliche, die üble Laune entsprang aus schwerfälligem Haften und Nagen am Leben, und war deßhalb monologischer Natur: gedenken Sie als Beyspiel des Drame larmoyant und der Kotzebueschen Rührungen. Das Aecht Tragikomische ist dramatischer Natur: die dramatische Natur mag den Schmerz durch alle Saiten der Brust reissen lassen, ihre Erzeugnisse mögen Ströme von Thränen erwecken, sie mag wie die griechische Tragödie das Schicksal im Hause der Atriden toben lassen, immer wird sich und an allen Stellen eine dem Schmerze weit überlegene Seele offenbaren, die den Zuschauer über allen Gram erhebt, gegen jede rohe Wunde sicher stellt: diese mag ferner mit dem Uebermuthe der griechischen und italienischen Komödie zerstören was ihr in die Hände fällt, mit Hohem und Heiligen ihr Spiel treiben, die Zuschauer, die Zeitbegebenheiten in ihren Taumel hineinreissen,

das Spiel wird sich seiner selbst bewußt bleiben, und dennoch nie beleidigen und seine Schranken verletzen; denn unverkennbar, wenn schon unsichtbar waltet darin ein ruhiger, ernster Geist. — Daher kann der sinnvolle Zuschauer nach den wahren Darstellungen der dramatischen Kunst nicht sagen, ob es Spiel und Ironie, oder Ernst war, was ihn auf die Höhe des Lebens geführt. Deßhalb, wer neben dem rasenden Lear, die Spiele des Narren: neben dem Sterbebette Heinrich IV die Prahlereyen und den Witz des Sir John Falstaff nicht bloß zu dulden, sondern unentbehrlich zu finden weiß, — der ist dem Drama, ja wie sich weiter unten zeigen wird, dem größern Drama des Lebens, welches dieselbe Vereinigung des Ernstes und Spieles verlangt, gewachsen, und unsers großen Meisters würdig.

15.

Von der dramatischen Versöhnung,

Der Dichter reicht den Kranz seinem Helden, Heinrich V: er sey nur schwacher Nachhall seiner Größe, der zweite schwächere Regenbogen gegen die Farbengluth des Ersten; das Leben des Helden selbst sey die wahre höchste Poesie. So kämpft Shakespear seinem Helden nach, erreicht ihn, erhält den Lorbeer zurück, und der Held und der Dichter scheinen am Schluß als Pairs und Brüder wieder neben einander zu stehn. Ueber das Schlachtfeld von Agincourt hinweg, geleitet er ihn bis zu seiner Vermählung mit Catharina von Frankreich. Das Schicksal scheint versöhnt, die ruhige Erbfolge der Könige wieder hergestellt, die schönen Tage muthiger Ritterzeit zurückgekehrt. Aber ein plötzlicher, früher Tod stört diese Nachblüthe, Heinrich verschwindet und hinterläßt das Reich einem unmündigen Kinde, König Heinrich dem VI. Nun er=

wachen alle Ansprüche der Enkel und Urenkel Eduard des III, es erwacht Frankreichs Rache, innere und äussere Kriege toben, die schrecklichsten Tage brechen an, welche England erlebt hat. Verbrechen, Verrath und Mord verwüsten Englands Boden und seine Kinder. Dies ist der Inhalt der drey Theile König Heinrich VI., in welchen bekanntlich die Jungfrau von Orleans eine hervorstechende Rolle spielt. Endlich hat das Schicksal alle männlichen Prätendenten des Thrones vernichtet und verbannt, und nun erscheint der letzte schrecklichste Richard von York: die Wittwen und Waisen der Könige hülflos und verlassen um ihn her. Wie dieser grausamste Character, der je über die Bühne gegangen, die Weiber zertritt und den Mord der Kinder übernimmt, dieses wage keiner zu beschreiben nach Shakespear, denn keiner ist weiter gegen die Gränzen der Menschheit hingelangt als er, keiner würde wie er, in solchem Gegenstande noch der Menschheit zu schonen wissen. — Als dieser Tyrann fällt ist das Schicksal versöhnt, aber die Ritterzeit Englands ist nun auch wirklich vorüber: mit König Heinrich VII, dem Nachfolger Richard des III bricht ein neues Zeitalter für England an, die Zeit seiner Handelsgröße, deren Entwickelung und Erfolg wir selbst noch nicht erlebt haben, deren dichterische, universalhistorische Bedeutung ihm also ganz verborgen bleiben mußte. Daher ein ge=

wisses leises, nur dem Kenner bemerkbares Uebergewicht des Tragischen über das Komische und die Freude in ihm, eine gewisse Unzufriedenheit mit der Gegenwart, keineswegs Sentimentalität aber heilige Unruhe, Bestreben die Zeit zu fördern, die Vorzeit in die Gegenwart hineinzudrängen, die Nachkommen in freundlicher Nähe bey den Vorfahren zu erhalten, was ihm selbst nicht vollständig gelingen konnte, was aber später die herrlichsten Früchte getragen. Seinem lieblosen und in Sachen der Poesie völlig blinden Beurtheiler Hume, ist es, da er die Geschichte Englands schrieb, wohl nicht beygefallen, ihn für die erste Quelle der Geschichte zu halten, geschweige einzusehn, welchen großen Einfluß dieser Außerordentliche auf die spätere Geschichte, ja auf die Verfassung Englands gehabt. Lassen Sie mich diese Darstellung der historischen Dramen Shakespears mit der stolzen Bemerkung schließen, daß wir Deutsche etwas mehr von jenem Meister wissen, und daß die wahre, vornehmlich durch Göthe, Tiek und A. W. Schlegel vorbereitete Erkenntniß seiner, hier bey uns eine Totalveränderung und Totalerhöhung unsrer Ansichten der Poesie, der Kunst, des Lebens, der Geschichte, ja des Staats und der Menschheit bewirkt hat. —

Ich höre, besonders unter den Freundinnen des Shakespears in dieser verehrungswürdigen Versamm-

lung, einen Zweifel nachklingen, betreffend den Charakter des blutigen Kindermörder, Richard des III. Auch dieser, fragen sie, stände noch innerhalb der Gränzen der Menschheit? diesen Bösewicht verabscheuen mit ganzer Seele, den freundlichen, gottbegünstigten Richmond, der England von diesem Scheusale befreyt, mit Innbrunst bewillkommen — das wäre auch monologisches Interesse? — Auch dieß ist monologisches Interesse. Also muß man den natürlichen edlen Empfindungen der Liebe für die Guten, und des Abscheues vor den Bösen entsagen, wenn man als würdige Zuschauerin vor der Bühne sitzen will? — Keinesweges, aber es kommt darauf an, wie Sie verabscheuen und wie Sie lieben! Wie, wenn ich Ihnen bewiese, daß die Religion und das ächt sittliche Gefühl in Ihrem Herzen nichts andres verlangte, als ein ähnliches dramatisches Interesse an der Welt und am Leben. Setzen Sie einstweilen an die Stelle des Shakespearschen Kindermörders, eine Kindesmörderin! So lange Sie blos das Verbrechen sehn, werden Sie davor zurückbeben: wenn aber der Wortführer der Verbrecherin Sie den Zusammenhang der Ereignisse lehrt, wenn er Ihnen zeigt, wie die Unglückliche allmählich dahin gekommen, wie jeder Schritt den folgenden nach sich zog, so wird sich Ihr Abscheu allmählich in Mitleiden auflösen, und höchstens eine Klage über das Schicksal, über die Nothwendigkeit in Ihnen zurückbleiben. Nun

tritt ein andrer Wortführer auf, der Wortführer des großen Lenkers der Schicksale: ein dramatischer Dichter oder ein wahrer Geistlicher, wie Sie wollen: erinnert Sie an die frühern Erfahrungen ihres Lebens: stellt Ihnen dar, wie dieselben Elemente, die in der Kindesmörderin sich zu Schmerz und Tod verknüpften, in andern Erscheinungen wieder zu Lust und Leben zusammenfließen; er führt Sie auf eine Höhe, von der aus der Schmerz des Todes und die endliche Lust am Leben, da unten in den Thälern, — wo diese in eine heilige Musik, in ein unendliches Gefühl des höhern Lebens zusammenfließen, eben wie Dur- und Mollaccorde sich zu einem Ganzen verbinden. Nun erkennen Sie, daß der endliche Abscheu und die endliche Liebe nur augenblicklich währen können, und daß es einen reinen, dramatischen, göttlichen Antheil an den Schicksalen des Lebens gebe, wo man vom Geiste der allgemeinen Harmonie ergriffen, die Dissonanzen freylich fühlt und tief fühlt, aber in ihnen sich nicht verlieren, von ihnen nicht zerrissen werden kann, da in der Dissonanz selbst schon sich die neue höhere Harmonie des wohlbekannten Meisters, wenn auch nur als Ahndung ankündigt. Das ist im Leben, was ich oben auf der Bühne zeigte, der herrliche Moment, wenn das Gemüth den Thron besteigt, und die Lust wie die Trauer, die Ironie wie das Spiel in seinem ruhigen Umfang, herrschend aufnimmt. Steigen Sie,

alle acht historischen Dramen noch einmal betrachtend hindurch, und ich bin überzeugt, der Abscheu vor Richard III wird sich milde zum Mitleid veredeln, und Sie werden mir beypflichten, daß der musikalische, der dramatische, der menschliche und der religiöse Antheil eins und dasselbe sind. —

Im gemeinen Leben sind wir nur zu leicht bey der Hand recht monologisch auf den ersten angenehmen Eindruck hin, den wir von einem Menschen empfangen, ihn zu einem g u t e n Menschen zu ernennen: bald darauf erfahren wir andre Einwirkungen von ihm, er zeigt uns andre Seiten, und nun erklären wir ihn für s c h l e c h t. So wird unser armes Urtheil hin und her geworfen, jeder Richterspruch über kurz oder lang widerlegt, wir werden vorsichtiger und nun fallen wir auf die andre d i a l o g i s c h e Seite hinüber, wir begeben uns alles Urtheilens, äußern nun bloß, wie doch dieser Mensch von allen andern, an Gestalt, Wesen und Eigenthümlichkeit absteche; nun sagen wir, es ist ein s o n d e r b a r e r, ein e i g n e r Mensch. Erst behaupteten wir allzukek, s o i s t e r, nun behaupten wir allzu vorsichtig, s o i s t e r n i c h t. Der schlechte Dichter appretirt sein Werk entweder für ein monologisches Publikum, indem er erklärt ein für allemal: die da, sind gute, tugendhafte Leute, aber der da, das ist ein hoffnungsloser Bösewicht, hic niger est, vor

dem nehmt euch in Acht; oder er tischt dem dialogischen Publikum eine Parthey von Sonderlingen auf, von denen keiner aussieht wie der andre, die bunt genug durcheinander laufen, aber auch wieder auseinander laufen, ohne daß sich ein ernstes Warum? ein Ganzes zeigt. So haben sich in den Zeiten des Verfalls der Poesie zwey verschiedene Gattungen gebildet: Intriguenstücke und Charakterstücke. In den Intriguenstücken waren in der Regel, besonders auf der französischen Bühne die Charaktere ein für allemal moralisch gestempelt, und die Kunst des Dichters zeigte sich blos in der zierlichen Verwirrung dieser moralischen Treffer und der einen moralischen Niete: in den Charakterstücken wurden wieder, dialogischen Seelen zur Lust, eine Reihe Gestalten neben einander gestellt, um die endliche Satisfaction zu erwerben, daß doch keiner wäre wie der andre. Wie beyde Gattungen sich in Shakespear durchdringen, wie durch acht große Tragödien hindurch in den eigensten verschiedensten Charakteren sich unaufhörlich die erhabne Schicksalsintrigue offenbart, und der Dichter gleich rein und keusch und gerecht bleibt, dieß glaube ich wenigstens ausgedrückt zu haben.

16.

Hamlet und König Lear.

In den Anfängen der Staaten und Reiche ist That und Handlung alles; innrer Drang des Schaffens und Wirkens führt alle Hände; jeder muß etwas gewaltiges thun und hat kaum Zeit es zu sagen, wenn ers gethan, geschweige es lange in sich zu bedenken, hin und wieder zu berathen, ehe er es thut. So war das Leben der ersten Römer und das unsrer deutschen Ahnherrn. Da Rom am größten war, hatte es weder Redner noch Dichter: die Sybillinischen Bücher, zwölf Tafeln Gesetze, wenig Schrift mehr, das übrige lauter Leben und Arbeit. Eine schwache dem Grübeln ergebene Natur kann in solchen Zeiten nicht aufkommen, kaum wird sie geboren, und sicher erdrückt die allgemeine Regung ihr unnützes Wachsthum frühe. Wenn das Staatswerk gedeiht und in sich selbst fortwächst, dann läßt das Treiben der Menschen allmählich nach, und nun erst kommen die lei-

seren Naturen, und leiseren Organe der Stimme und der Sprache, und mit ihnen die zeichnenden und bildenden Künste zu Wort. Man schreibt die Erinnerungen nieder, man bespricht immer weitläufiger das, was einst mit dem lebendigen Worte gethan wurde. Endlich kann man auch an das, was zukünftig gethan werden soll, nicht mehr ohne weitläufige Seelenvorrede kommen: jede That versteckt sich wie hinter eine Art von speculativem Bollwerk, das erst erobert werden muß, ehe zu ihr selbst gelangt werden kann. Es häuft sich das philosophische und speculative Für und Wider so, daß die moralische Ueberlegung nicht mehr zu übersteigen ist, und daß die Thaten ungethan und unerobert bleiben. Alle Wirksamkeit beschränkt sich mehr und mehr auf ein klügelndes Spiel der Denkkräfte, das, da die Thaten ihm ihren Beystand versagen, bald auch in sich selbst wieder zerfallen muß. Nun brauchen nicht erst Wunderzeichen zu kommen, und die Todten aus ihren Gräbern zu gehn, um zu beweisen, daß der Staat wirklich untergeht. — Ich spreche nicht, wie es etwa scheinen möchte, von meiner Zeit, sondern die Rede ist vom Hamlet. Die weise moralische Ueberlegung, die in solchen schlechtern Zeiten allem Handeln vorangeht, ist ein trauriger Nothbehelf für das frische, schnelle, viel sittlichere Gefühl jener ersten bessern Zeit, und in sofern ist Hamlet auch für unser altkluges Geschlecht höchst lehrreich. — Durch einen

Bruder- und Königsmord ist der Thron von Dänemark geschändet, Hamlet der rechtmäßigen Erbfolge beraubt; er ahndet, daß sein Oheim der Mörder ist; der Geist seines Vaters erscheint ihm, bekräftigt es und ruft ihn um Rache an. Das Schicksal erwählt den Arm des Hamlet, um durch ihn seine Rache zu vollziehn. Um das ganze Drama zu übersehn, ist es wesentlich nothwendig, daß man zwey Scenen vor allen andern vorläufig heraushebe: ich pflege sie die Spiegelscenen zu nennen. Im dritten Act hält der Stellvertreter des Schicksals seinem Oheim den ersten Spiegel vor, um ihn zu prüfen: er läßt die meuchelmörderische Handlung in ihrer wahren Farbe von Schauspielern in Gegenwart des Königs darstellen, und es bestätigt sich, daß der Geist wahr gesagt, und daß alles für die Rache reif ist. Anstatt sie zu vollziehn, zögert er, über seine Ohnmacht in sich selbst hineinphilosophirend, schwankend zwischen Wahnsinn und Entschlüssen zur That. Da er die Königin mit dem Bilde ihres Verbrechens martert, uud die Stimme hinter der Tapete hört, überkömmt ihn sein Entschluß, er sticht hinein, aber es ist Polonius und nicht der König, den er ermordet. Immerfort glaubt er und glaubt auch nicht: er glaubt dem Geist, und dann sagt er wieder: aus jenem unbekannten Lande sey noch kein Reisender zurückgekehrt; er will und will auch nicht. — Nun reißt ihm das Schicksal, der Langmuth müde, das Rachschwerd

aus der Hand und hält den zweyten Spiegel ihm selbst vor: er hat den Polonius ermordet; der Sohn des Polonius, Laertes kömmt aus Frankreich zurück, um dasselbe an Hamlet auszuführen, was Hamlet an seinem Oheim zu vollziehen nicht vermochte, nemlich die Rache für den ermordeten Vater. Um den Hamlet streiten sich Wahnsinn und Thatkraft ohne Erfolg. Im Spiegel sieht er beyde getrennt, aber sowohl in der wahnsinnigen Ophelia als in dem racheschnaubenden Laertes, dieselbe Veranlassung, nemlich die Ermordung eines Vaters. — Beyläufig sey es zum Ruhm der Weisheit und des Kunstsinns der deutschen Bearbeiter des Hamlets gesagt, daß die zweyte Spiegelscene der Zweykampf Hamlets und des Laertes in dem holen Grabe der Ophelia auf der deutschen Bühne in der Regel nicht gesehen wird. — Für Gesellen dieser Art hat das Stück auch ohne diese Scene schon eine zu unmäßig große Bedeutung. — Wie eines zerstörten Körpers ehemalige herrliche Kräfte sich nun, da er hingesunken, gegenseitig chemisch und elementarisch verzehren und zerlegen, so die einzelnen Personen dieses Dramas und das ganze untergehende Geschlecht: einzeln vermag nichts das Ganze zu retten; zuerst verwest die Weltklugheit des Polonius, dann die Phantasie Opheliens, dann zugleich Hamlets Verstand, Laertes Thatkraft, Claudius Arglist und die wollüstige Weichheit der Königinn. — Des Dichters Geist, und wer in ihn ein=

zudringen vermag, schwebt frey über der Bühne des Todes und der Verwesung, die am Ende nothwendig und unvermeidlich sich eröffnet: ruhig sieht er unter der noch glimmenden Asche allenthalben die Knospen neuer Zeit und neuer Geschlechter hervorkeimen, die Fortinbras ankündigt.

Auf eine ganz andre Weise läßt Shakespear ein königliches Geschlecht in seinem Lear untergehn. Der schwach gewordne Greis theilt das Reich unter seine Töchter; Ehrgeiz und Herrschsucht verdrängen in diesen alle kindlichen Gefühle der Liebe. Die Krone läßt sich nur ganz besitzen oder ganz verlieren. Das wähnte der unglückliche Alte nicht; das graue Haupt und die alte, ihm eingedrückte Spur der Krone, meinte er, würde gnügen. Aber auch die Vaterschaft hat er mit der Krone weggegeben, und wie Furien verfolgen ihn die Töchter durch Nacht und Sturm; kein Obdach kann er mehr finden, kein Lager und keinen Begleiter. — Das Gesetz der Natur, daß die Alten herrschen sollen, ist einmal gestört durch Lears Verschulden und seine Schwachheit, und alle Jugend wird übermüthig und rebellisch. Was von jenem Vater die Töchter freywillig erhalten, das erzwingt durch Künste der Bosheit ein Bastardsohn Edmund von einem andern Vater, dem unglücklichen Gloster. — Lear hat die eine Tochter, der die Liebe mehr

war als der Ehrgeiz, in freywilligem Zorn verstoßen; der Bastard Edmund zwingt durch teuflische Künste seinen Vater Gloster, den bessern Sohn Edgar zu verstoßen. So entstehn zwey schauerliche Gruppen: auf der einen Seite die verbrecherischen Kinder, die Töchter Lears mit dem abscheulichen Bastard alliirt: auf der andern von Gram und Unglück bedeckt, die Gruppe der Väter, in ohnmächtiger Coalition der Verzweiflung der wahnsinnige Lear und der geblendete Gloster, mit ihrem schauerlichen Gefolge. Die beyden frommen verstoßenen Kinder, Cordelia und Edgar, mildern mit dem Balsam großmüthiger Liebe die Wunden der Väter, für die es aber keinen Trost, wie für die verbrecherischen Kinder keine Ruhe mehr giebt. Auf die natürlichste Weise häuft sich Verbrechen auf Verbrechen, kein Friede als der Tod ist für die in der eigentlichen Handlung befangenen mehr übrig. — Schwäche der Väter im Kampf mit dem Uebermuthe der Kinder: die Väter sich stützend mit Recht auf die Würde der Jahre, Erfahrung, Gesetz der Natur; die Kinder vertrauend auf jugendliche Kraft, auf größeren Antheil an der Zukunft: die Väter geben nach, wo sie nicht nachgeben sollten; die Kinder ergreifen mit zu hastiger Hand, bald einsehend, daß sie nichts erhalten haben, wenn sie nicht alles besitzen. — Dieß ist ein Kampf in dem das Schicksal lange zu schwanken scheint, aber

keine Parthey ergreifen kann. Wenn solche Knoten geschürzt werden, so müssen die in dem Kampfe befangenen Geschlechter unerbittlich zu Grunde gehn. — Wie nahe liegt diese Tragödie uns, den Zeitgenossen der letzten zehn Jahre des achtzehnten Seculums: denselben Knoten haben wir auf einer viel größeren Bühne sich verwickeln und vom Schicksal zerschneiden sehn. — Ich überlasse dieses göttliche Drama lieber der stillen andächtigen Betrachtung, als ich mit klügelnder, fruchtloser Kunst weiter die Fäden und eingewirkten Figuren zeige, die ich in dem Gewebe erblicke. Jedem werden die eignen Schicksale tausend Allegorien zeigen, die alle leicht und natürlich von der Einen Tragödie ausgedrückt werden. Erlauben Sie mir noch ein einziges profanes kritisches Wort über eine einzelne höchst merkwürdige Person des Stücks: in den schauerlichsten Situationen zeigt sich allenthalben eine komische Figur, der Narr — unentbehrlich, nicht damit das Uebermaß von Jammer und Thränen in seinem Anblick gewissermassen verschluckt werde, sondern damit das Ganze erst recht tragische Würde erhalte und behaupte. Das dramatisch Tragische ist nicht etwa nur das, was nicht komisch ist, wie man glauben möchte, wenn man blos die französische und neuere deutsche Bühne mit Ausschluß Göthes und Schillers kennt: der dramatische Schmerz ist nicht etwa ferner nur das, was keine

Lust ist, oder der Lust entbehrt. Vielmehr trägt der dramatische Schmerz in sich die Lust, oder die Ahndung der befriedigten Lust. Man hat sich vielfältig geplagt, den Genuß der Menschen am Trauerspiele zu erklären, und da wußte selbst Lessing nichts anders zu finden, als ein ähnliches Gefühl im gemeinen Leben, die *edle* Lust, die man bey den Leiden andrer empfindet; das weiche musikalische Gefühl, die Art von Gesang, mit der ein schönes Herz die Leiden andrer begleitet, das *Mitleid*. Offenbar würde indeß die Kunst viel besser das gemeine Leben, oder die schöne Lust am Trauerspiel viel besser das Mitleid erklärt haben, als das Mitleid die Tragödie; als das gemeine Leben die Kunst. — Wenn wir den Schmerz fliehen, so fliehn wir seine monologische Natur; er allein herrscht, läßt nichts andres aufkommen, und besonders seine monologische Dauer läßt sich nicht absehn; Monoton klingt und dröhnt er durch unser ganzes Wesen. Sehn wir einen andern hingegen im Schmerz befangen, so freut sich die gemeine Seele freylich *dialogisch* über den Contrast ihrer Gesundheit; sie empfindet nichts als einen wohlthätigen Schauer in ihrer Haut, den niemand Mitleid nennen wird. Die Freude der edlern, schönern Seele daran hat einen andern höhern *dramatischen* Grund: sie fühlt den Schmerz des andern theilnehmend in seiner ganzen Tiefe, aber sie be=

gleitet ihn mit Hoffnung, Glauben und Liebe, die in ihr sich geltend machen können, da der Schmerz bey ihr nicht monologisch allein herrscht. So entsteht in ihr, ich kann es nicht besser ausdrücken, als musikalisch, ein Gefühl von Harmonie, ein Accord, und dieß ist das Mitleid. — Die beyden Elemente, Schmerz und Lust, haben in ihr gleiche Gewalt: aus dem Gleichgewicht beyder entsteht ein Rhythmus in ihren Empfindungen, eine melodische Folge, die der dramatische Dichter vollstimmig zu einer großen Symphonie verbindet. — Der schlechte Dichter, z. B. Kotzebue, in Menschenhaß und Reue, zahlt uns seinen Witz und seine Possen, einzeln aus, und damit ist das eine Geschäft, die eine Scene abgemacht; eben so einzeln der leidigen Abwechslung zu gefallen, werden weinerliche und sentimentale Scenen abgefertigt, und von dem Ganzen kann keine Spur bleiben, als das Gefühl einer dialogischen Motion; man kann am Ende sagen, man habe oft geweint und oft gelacht und nichts weiter. — Shakespear trägt in den höchsten tragischen Schauern die Lust mit sich, und läßt sie allenthalben beruhigend hervorschimmern: man kann vielleicht weder weinen noch lachen, aber in sich fühlt man die Entwicklung eines Gefühls, das alles Schmerzes und aller Lust der Welt darum erst recht fähig wird, weil es so erhaben ist, daß keine einzelne Empfindung vorlaut werden und monologisch unterjochen kann.

Noch einige Worte von den Narren überhaupt! — Was das wahre Komische sey, davon vollends kann man sich von unsrer gegenwärtigen Bühne aus keinen Begriff machen. Nur recht schöne Seelen haben von der Empfindung eine Vorstellung, die ich Mitfreunde nennen möchte, und die sich zur Lust verhält wie das Mitleid zum Schmerz. Auch freuen nemlich kann man sich monologisch, verbissen seyn im Genuß, in einer Art von fröhlichem Taumel, der am Ende, wie eine Krankheit, Abspannung und Schwäche zurückläßt. Dramatisch wird die Lust aber nur dadurch, daß in einer erhabnen ruhigen Seele nicht etwa der Lust ernsthafte Gedanken von Verbesserung der Sitten u. s. f. als Text unterlegt werden, sondern daß der Ernst des Lebens wie eine Art von Grundbaß sie, wenn auch unsichtbar, begleitet. Nie soll, weder der Ernst noch der Scherz an sich gelten, jedes von ihnen nur als die eine Seite des sich selbst bewußten Lebens oder der Seele. In schlechten Dramen, z. B. im Wirrwar und im Wildfang, die ich dennoch für die Meisterstücke des Herrn von Kotzebue halte, in solchen pflegt der Witz oder die Possenreißerey des Autors die ganze Handlung zu überschwemmen, oder zu verschwemmen; er ist nicht weiter Herr seines Witzes. Dahingegen sind die Narren, Rüpel, Hanswürste, Masken in der modernen Poesie Erzeugnisse des Dramatisch-Komischen. Ehe

diese nicht wieder in ihrer wahren ursprünglichen Gestalt auftreten, ehe ist kein Heil für das Theater zu hoffen.

Für jetzt ist das Theater nichts weiter als ein ausgedehnter Gukkasten, alles darin auf eine elende Täuschung der Sinne, auf Illusion, und auf eine gemeine Repetion dessen berechnet, was man weiter und breiter, sonst aber um nichts weniger schön und weniger poetisch im gemeinen wirklichen Leben vorfindet. Das heutige Schauspielhaus ist durch das Proscenium in zwey Hälften getheilt, von denen die eine, die auf der Bühne, bloß gesehn wird, die andre, die im Parterre blos sieht; jene allein sich beständig thätig, diese hingegen sich völlig unthätig verhält. Wenn man in solcher Lage der Dinge Molieres Geizigen in das Publikum hineinrufen hört, ob Niemand von dem Diebe seines Schatzes etwas vernommen, so regt sich augenblicklich im Zuschauer eine Art des komischen Genußes, die von dem gemeinen komischen sehr verschieden ist. Der Geizige überspringt in der Verzweiflung das Proscenium, die Gränze zwischen Bühne und Parterre: in dem Augenblick fühlt der Zuschauer ein thätiges Interesse, er fühlt sich als Mitspieler: der Dichter scheint das ganze Haus, Schauspieler und Zuschauer zugleich zu beherrschen und zu ergreifen. Im Lustspiele, wo der

Mensch willkührlich mit der Welt und mit den Schicksalen spielend erscheint, muß deshalb der Dichter selbst sichtbar heraustreten: im Trauerspiele erscheint der Mensch als dem Schicksale unterworfen, deshalb muß der Dichter dort unsichtbar, aber das Schicksal sichtbar sich zeigen. Im antiken Trauerspiele hatte das Schicksal seinen Wortführer, seinen Ausleger, — den Chor. Im modernen Lustspiele hingegen der Dichter seinen Wortführer und Repräsentanten — den Hanswurst, den Narren. Im Chor überspringt die ewige Nothwendigkeit das Proscenium, und überwölbt Schauspieler und Zuschauer mit einem gemeinschaftlichen Himmel: der Narr hingegen, reißt unten an der Erde die Persönlichkeiten auf der Bühne und die im Parterre durch einander, und so entsteht eine allgemeine Lust im ganzen Hause: jeder wird ein einzelnes Glied des Ganzen, und fühlt sich doch auch, durch die beständige sichtbare und unsichtbare Allgegenwart des Dichters, als die Seele des Ganzen. Durch diese Allgegenwart des Dichters in jedem Einzelnen, bleibt jeder sich seines ganzen Genußes in der Lust wie in der Trauer dramatisch bewußt, und so gelangt das Drama, nachdem es alle Epochen seiner Bildung durchlaufen, endlich zu seiner ursprünglichen Form zurück, wo es gemeinschaftliches Fest, nicht einseitiges Spektakel, kahle Repräsentation, oder armseliger Sittenspiegel war. Die Sha-

kespearschen Narren überspringen freylich selten das Proscenium, was auch nur eine einzelne Form des Dramatisch = Komischen ist. Indeß kündigt sich in ihnen fast allezeit mit hervorragender Ueberlegenheit das Bewußtseyn und die Nähe des Dichters an, und so ziehen sie von selbst den Zuschauer in die höhere ironische Sphäre, von wo aus die Schöpfung des Meisters in göttlichster Ruhe betrachtet wird. —

17.

Shakespear, der Portraitirer der Natur.

Ich habe der großen Verändrung erwähnt, die Shakespear in der Denkart und Kunstansicht der Deutschen hervorgebracht, und da verlohnt es sich wohl um ein halbes Jahrhundert zurückzugehn, und die Meinungen jener Zeit über die Kunst mit den gegenwärtigen Ansichten zu vergleichen. Wir stossen dort auf einen Tonangeber im Reiche des Schönen, der gegenwärtig auch nur als Wortführer einer einzelnen Parthey eine traurige Rolle spielen würde. Ein französischer s. g. Philosoph, der Batteux, war aufgelegt genug und trieb die Verwegenheit so weit, alle schöne Künste auf einen Grundsatz zurückführen zu wollen. Grundsätze, Maximen, Principien, waren in der französischen Philosophie gäng und gäbe: die Idee eines einzigen Grundsatzes war neu und groß genug, um blos wegen ihrer Kühnheit und Ausserordentlichkeit allgemeines Auf-

sehn zu verdienen. Der versprochene Grundsatz freilich war am Ende nichts weiter als das elende Prinzip der Nachahmung: die Kunst hieß es, sey nichts anders als Nachahmung der Natur. Die Natur dachte man sich vorauslaufend, in allen ihren Werken groß und unerreichbar: die Kunst nachlaufend, copirend, portraitirend. — So sagte man in England von unserm Meister Shakespear in einer so platten als pretiösen Grabschrift, die Natur sey gegen diesen ihren pinselnden Liebling besonders gefällig gewesen, sie habe ihm in allen möglichen Attitüden gesessen — und man bildete sich wirklich ein, damit etwas recht Ausserordentliches gesagt zu haben. — Wie ganz anders und höher leben und denken wir jetzt? Zu einem ganz andern Gefühle unsrer Würde sind wir zurück gekehrt! In allen menschlichen Beschäftigungen, in Staatsgeschäften, im Kriege, im Handel selbst wie in den einzelnen Künsten, sagen wir, wenn wir den Geist, in dem sie getrieben werden, erheben und auszeichnen wollen, sie würden künstlerisch betrieben. Den Künstler als einen Knecht und Sclaven der herrlichsten Göttin, der Natur selbst, zu denken ist uns mehr als Entweihung, ist uns schreiender Widerspruch, weil wir uns grade die Freyheit in keiner bessern, höhern Gestalt denken können, als in Künstlers Gestalt. Die Batteux mit ihrem Grundsatz der Nachahmung dachten sich den Künstler ausserhalb der Natur, nur durch

seine innere Ohnmacht auf die Protection der Natur angewiesen: wir denken uns die Natur vornehmlich im Künstler, am liebsten im Künstler; wie die Eva in Miltons verlornem Paradiese die Namen und Zeichen der Dinge lieber aus dem Munde Adams als aus dem Munde Gottes selbst empfangen und lernen will: so mögen wir die Natur lieber, wie sie aus den Augen und der Seele des Dichters milder und menschlicher verherrlicht wiederstrahlt, als wir ihr selbst unmittelbar in das blendende und zerstreuende Antlitz sehen mögen. — Unter allen Erzeugnissen der Natur ist der große Künstler uns das vornehmste und erste; in ihm sehn wir die Natur mittelbar, aber so herrlich als sie uns unmittelbar nie erschienen. Wir geben uns mit ganzer liebevoller Seele dem Dichter hin, statt daß der französische Kritiker ihn denkt, ohnmächtig und ängstlich, wie sich selbst; statt daß Batteux neben der Staffeley des Künstlers sitzt, einen Blick auf das Kunstwerk, den andern auf den Naturgegenstand der abgebildet wird, hinwerfend, bey jedem Pinselstrich meisternd und scheltend, daß es sich so nicht vorfände in der Natur, und daß, wie L. Tiek ironisch sagte, wenn der Leser mit dem Buche in der Hand, nachher in die freye Natur hinaus gienge, die Sache selbst mit der Abbildung zu vergleichen, er sie nicht wieder finden würde darin.

In Shakespears gesammten Dramen sind gegen zwölfhundert verschiedene Charactere dargestellt, jeder vom andern himmelweit unterschieden, jeder rund für sich, ein kleiner König, jeder von tiefer unergründlicher Wahrheit und Lebendigkeit. Grade weil sie ihm nicht gesessen oder stille gehalten haben, vielmehr weil sie um ihn hergegangen und gelebt, weil er der Welt gestattet sich frey und zwanglos um ihn her zu bewegen, weil er selbst mitging und lebte, darum wußte er sie „so geschwind und so natürlich" darzustellen. Es bleibt ewig wahr: wir können uns den Tod unter keiner bessern, passendern Gestalt denken, als unter dem Bilde eines Nachahmers, oder eines Sclaven überhaupt. — Göthe hat es wahr und paradox so ausgedrückt: sogar der Portraitmaler ahme nicht nach, er bringe das Bildniß hervor; worauf er sehr passend einen andern jetzt noch lebenden deutschen und gründlicheren Batteux fragen läßt: wenn er das Portrait hervorbringe, warum er denn den Gegenstand mit so vielen Sitzungen incommodire? —

Worin liegt denn wohl die Schönheit eines Kopfes, der im Portrait dargestellt werden soll? die Beantwortung dieser Frage greift weiter als es scheint. Was von dem Portrait dieses einzelnen Kopfes gilt, muß von Shakespears Portrait der Menschheit auch

gelten. Der einzelne Kopf also, die feststehenden Züge sind das wenigste; sie können mit ängstlicher Treue, mit Zirkel und Winkelmaaß nachgeahmt seyn, und dennoch ist noch kein Portrait da. — Man kann einem schönen Kopfe keine schlechtere Höflichkeit erweisen, als wenn man behauptet, er könne durch einen so ängstlichen Pinsel getroffen werden: er ist alsdann gewiß nicht schön, er ist todt und kalt, denn er muß das einemal aussehn wie das andre. — Wenn ihr dem Künstler einen Menschen zeigt, den er zum erstenmale sieht, und ihn fragt, ob er schön sey, und er antwortet euch kurz und schlechthin: er ist schön, oder er ist nicht schön, so hat er ihn in Gedanken geschwind aber ängstlich copirt, und es ist nothwendig ein schlechter Künstler. Der wahre Künstler sagt gewiß: ich muß erst ihn sich bewegen sehn, oder mit ihm leben oder ihn sprechen und leben sehn; ich muß erst sehn, ob sich dieser Kopf auch verwandeln kann, und ehe ich entscheide, ob er Ausdruck hat, muß ich doch zuvor erst sehn, wie sich die Ereignisse und der Wechsel der Welt in ihm ausdrücken. Das Leben, die Bewegung in diesem Kopf müßte erst stillstehn, wenn ich ihn mit dem Zirkel ängstlich copiren wollte, wie ihr: aber grade im Fluge will ich das Leben ergreifen, läßt es sich auch nur ergreifen, in der Bewegung, in vielfältiger Verändrung und Umstaltung will ich erst wahrnehmen, was denn eigentlich das wahre Bleibende in

diesen Zügen ist: was ihr Copisten mir hinschreibt von dem Kopfe, das sind freylich die einzelnen nachgemalten Worte und Buchstaben, aber ich will nicht die einzelnen Klänge, sondern das Ganze, den Geist ergreifen; ich will darstellen dasjenige, was übrig bleibt, wenn alle die einzelnen Klänge verklungen sind, dasjenige, was allein auf der Leinwand zu leben und zu bleiben verdient, will ich darstellen. — Deßhalb kann man, wenn man lange mit Menschen gelebt hat, sich so schwer erinnern, wie sie aussahn, da man sie das erstemal gesehn: oder wenn man wirklich diesen ersten Moment sich zurückzurufen weiß, findet man, daß sie durchaus anders aussehn als damals. Beym ersten Anblick nemlich, hat die Seele das Bild copirt; im weitern Umgange hingegen, und in jeder Stunde desselben hat sie es gemalt in der Bewegung und im Fluge; was sie jetzt vor sich sieht, ist das Portrait ihres Freundes, und grade deshalb, weil sie seine Züge hier nicht sclavisch nachahmt, sondern mit Freyheit poetisch hervorbringt. Es kann nicht fehlen, ein Portrait, was einem dritten, der den Dargestellten erst einmal flüchtig gesehn hat, sehr getroffen scheint, ist gewiß ein schlechtes Portrait, oder der Dargestellte ist ein Ungeheuer von Einfältigkeit und Einsylbigkeit. Darin eben liegt die Gerechtigkeit der Natur gegen s. g. häßliche Personen: die erste Bekanntschaft mit neuen Menschen ist der schlimmste Moment den sie erleben können, und

grade das ist der Copistenmoment: sobald die s. g. häßlichen Züge sich nur bewegen, Freude, Schmerz und Leben ausdrücken können, so nimmt die Häßlichkeit uns unter den Händen mit jedem Tage ab — dahingegen sogenannte schöne Gestalten sich viel schwerer auf die Dauer behaupten. — Sie werden mich nach dieser Auseinandersetzung verstehen, wenn ich den schwerfälligen, ängstlichen Copisten, den monologischen Portraitmaler nenne. Nun giebt es aber eine zweyte Art s. g. Maler, die von der Verwandlung und Beweglichkeit der Gesichtszüge etwas vernommen haben, und deshalb die Sache auf den Kopf zu treffen glauben, wenn sie eine einzelne von diesen Verwandlungen oder Bewegungen recht kräftig festhalten, einen einzelnen Ausdruck des tiefsinnigen Nachdenkens, der die Augen gen Himmel richtenden Sehnsucht u. s. w. in seiner ganzen Breite darstellen, und so ihre Bilder mit einem Schein von Character coquettiren lassen. Wenn sich Schauspieler malen lassen wollen, so sehn sie sich gewöhnlich nach einem solchen Maler um, und suchen in einer gewissen Ungewißheit über ihr eignes Gesicht einen Ausdruck auszudrücken, der gleichsam über alle einzelnen Ausdrücke ihrer Rollen hervorrage. Das sind dialogische Gesichter und dialogische Maler: ein wahres Gesicht muß nicht Ausdruck haben, sondern ausdrückend und ausdrücklich seyn. — Der dramatische Maler braucht nicht weiter characterisirt zu wer-

den, er und sein Wesen ist durch die ganze Darstellung schon bestimmt: er ist der wahre Mahler, und nur das dramatische Gesicht, worin sich auf einer bleibenden harmonischen Form, die ganze Welt und jede ihrer Veränderungen leise und ruhig aber tief ausdrücken, ist ein wahres Gesicht. —

Wenden wir diese Theorie des ächten Portraits auf die Kunst überhaupt an, und setzen wir an die Stelle des einzelnen im Portrait dargestellten Menschen, die Natur, an die Stelle des Portraitmalers, den Shakespear: nun erhält die oben angeführte Grabschrift des Dichters einen Sinn. Nicht ihre stehenden Züge blos aussprechen, nachsprechen hatte er gelernt: ganze Jahrhunderte mit ihrem Wechsel und Wandel giengen an ihm vorüber; und mit übermächtiger Hand hielt er das innerlich Bleibende und Wesentliche fest; und dies unter Bewegungen, die in der bloßen Darstellung noch heut durch ihre Gewalt den Leser zu Boden zu stürzen drohen. Wer lange rüstig und sinnvoll im bewegten, vielseitigen Umgang mit der Natur gelebt hat, der wird sagen, Shakespears Portrait von der Menschheit sey wohlgetroffen — und der allein hat ein Recht es zu sagen. Nachgeahmt, ausgemessen, ausgelöscht und ängstlich verbessert hat er nie: und wie mochte der rastlose Geist nur zögern, sich nur niedersetzen, um es zu können. Wie wenn der Portraitmaler das Auge seines Gegenstandes im

Uebergange von der Freude zum Schmerze belauscht, so war es für Shakespear nur ein einzelner Ausdruck in den Gesichtszügen der Menschheit, wenn Roms letzte Freyheit und die Heldenunternehmung des Brutus bey Philippi scheiterten: ein zorniger Blick und nicht mehr war diesem Gewaltigen die ganze höllische Erscheinung Richard III: eine leichte Fieberröthe und nicht mehr die grausende Eifersucht des Othello — und so hinterläßt die hingebende, andächtige, ich möchte sagen, gottesfürchtige Lesung seiner Werke endlich ein ruhiges Bild der Menschheit, das unter dem Lesen wächst und allmählich den weiten Hintergrund füllt. Wenn man erst eine Strecke gegangen, dann mögen im Vorgrunde Paläste, Menschen, ja ganze Geschlechter und Staaten sinken: immer deutlicher tritt, wie ein majestätisches Gebirge, das Bleibende und Ewige, die große unaussprechliche Schrift der Natur, im Hintergrunde heraus. Daß der junge Meister bey Göthe, vor Shakespears Werken, wie vor dem aufgeschlagenen Buche des Schicksals zu stehen glaubt, die Blätter im Sturm der Zeiten hin- und herflatternd — dieses schöne Bild schildert nur den ersten Eindruck, den diese Werke auf ein junges, genialisches Gemüth zu machen pflegen. Da scheinen dann noch die Loose der Menschheit in ihnen willkührlich durcheinander geschüttelt; einem göttlichen Spiele, einem heiligen Taumel scheint die ausserordentliche Natur hingegeben. Wenn es aber nachher kund wird, daß der Künstler, den man am Schlusse des Lear oder

des Macbeth erschöpft, und von der Last seines Unternehmens gebeugt glaubt, daß derselbe bleibt und bleibt und immer bleibt, und da wir noch ihn tief in der Nacht des Nordens schlafend wähnen, wie die königliche Eiche Lear vom Sturm zu Boden gestreckt — er schon im Süden frisch und jugendlich wieder aufgestanden ist, und das Frühlings- und Liebesspiel von Orsino, Olivia und Viola anstellt — dann offenbart sich ein Gleichgewicht der Elemente, eine Allmacht und eine Jugend, daß wir ihn nur mit dem heiligen, ewigen Körper der Erde vergleichen mögen, auf dem wir so sicher und in so glücklicher Mitte zwischen Lust und Schmerz, zwischen Liebe und Tod wohnen und leben.

18.

Einleitung in die Betrachtung der griechischen Bühne.

Das Leben des gemeinen Menschen wird recht dialogisch vom Zufall regiert, und dafür regiert der gemeine Dichter wieder recht monologisch und pedantisch sein Werk, und so unterscheiden sich dann, nicht der höhere, aber der gemeine Mensch und Dichter. Von Träumen, Phantasien und Lebensentwürfen wird das gemeine Leben fortgerissen, zu Plagen und Qualen aller Art; die arme Seele wird zum trotzigen oder geduldigen, aber immer leidenden Zuschauer der guten und bösen Stunden, die der Zufall über sie verhängt, und die sie hinnehmen muß wie es fällt: diesen sclavischen Zustand der Seele nennen wir dann ihren Verkehr mit dem wirklichen Leben. Dagegen nennen wir es wieder recht ungeschickt ideaлisches Leben der Seele, wenn sie sich mitunter

losreißt vom Drucke der Wirklichkeit, sich mit sich selbst einschließt, in ihren vier Wänden den Herrn zu spielen anfängt, und zu dichten wähnt, wenn sie mit despotischer Ansicht sich eine eigne Welt gründet, und monologisch ihren Willen, ihren Eigensinn armseligen Kreaturen aufdringt, die sich gegen ihren Schöpfer, dem s. g. Dichter nicht wehren können, da sie ihr magres Leben ja allein durch seine Gunst besitzen, und die es geduldig leiden müssen, wenn der Dichter an ihnen sich schadlos hält, und die Stöße, die er in der Außenwelt empfangen hat, nun ihnen zurück giebt. So pflegt man im gemeinen Commerz das wirkliche Leben und das idealische Bilden des Dichters zu unterscheiden: so sehnt man sich im wirklichen Leben nach der Romanenwelt des Dichters; hat man sich in diese hinein begeben, so hebt unmittelbar die Klage an, daß in der wirklichen Welt doch alles anders, gar zu anders sey, und eben so unbefriedigt verläßt man den Roman: man taumelt, wie Göthes Faust, von Begierde zu Genuß, und im Genuß verschmachtet man nach Begierde; der Weltmann beneidet die Freyheit des Dichters, der Dichter möchte alle seine Freyheit um das Bedeutungsvolle des praktischen Lebens hingeben.

Von Shakespear läßt sich nicht sagen, ob er lebe, ob er dichte: der colossale reißende Dialog der Wirklichkeit, jäher Wechsel von Hoheit und Fall,

von Dunkel und Licht, ward von Shakespear ausgesprochen in Tönen, daß oft die weicheren Seelen ein Schaudern ergriff, daß ihr Gefühl sich empört wähnte, daß sie meinten, diese Wirklichkeit sey denn doch allzuwirklich, und diese Werke seyen mehr das Leben selbst, als die Dichtung. — Wiederum wird in Shakespear Herrschaft über den noch so gigantischen Stoff allenthalben gespürt, und das Walten unermeßlicher Kraft in einer großen eigenthümlichen Welt jederzeit vernommen. Wir, die Beschauer, vermochten nicht Red und Antwort zu geben, ob wir in Shakespears oder in unsrer Welt umhergiengen: wir fühlten uns in ungeheurer Bewegung, unwissend ob durch uns selbst oder durch ihn. Die Mauern seines Theaters trennten uns von der Welt, Proscenium und Orchester trennten uns wieder von ihm; und alle diese Schranken waren doch auch wieder nicht da, kein Verlangen in uns nach außen, keine Sorgen, draußen etwas zu versäumen, oder zu vergessen: kurz, Einheit, völlige Einheit von Leben und Dichtung.

Wer wie Shakespear in der Außenwelt und der Idee, in dem Dialog der übrigen und zugleich in sich zu leben oder zu dichten wußte, den nannten wir dramatischen Dichter oder dramatischen Menschen. — An seiner außerordentlichen Persönlichkeit haben wir unser Ideal erkannt: lassen Sie uns dieses durch die

ganze Betrachtung festhalten, und so auf die einzelnen Zeitalter der Kunst übergeben.

In den ersten frühsten Zeiten, in der Kindheit unsers Geschlechts, lebte und verging der Mensch wie eine Blume: nahe seinem Ursprung, verflochten nach allen Seiten in die umgebende Natur wurde er mit sanfter Hand in alle Wechsel der Naturerscheinungen, von der Klarheit in die Finsterniß, von der Ruhe in die Ungewitter, unmerklich fortgezogen; was die wunderlichsten Veränderungen der Welt in ihm hervorbringen konnten, war nichts als jugendliche Lust, ein schönes Farbenspiel: die Stürme, welche die trotzigere Natur um ihn her beugten und zerschlugen, vermochten gegen die Unschuld des Menschen nichts, als ihn sanft auf seinem Zweige zu wiegen. — Damals konnte ihm die große Frage noch nicht kommen: wer den andern beherrsche, der Mensch die Natur, oder die Natur den Menschen? — die Natur, ihr kleinstes und größtes, schien dem Menschen nicht mehr, nicht weniger als seines Gleichen, und so war das Gespräch mit ihr ein liebevolles und unendliches, in welchem weder der Mensch noch die Natur recht, oder das letzte Wort zu behalten brauchte. — Wir mögen über den vergangenen Zustand der Menschheit nachdenken wie wir wollen, in die Vorzeit zurück gehen, durch jede Pforte, welche die Geschichte uns eröffnen mag, immer treffen wir zuletzt auf einen paradiesischen An=

fang, dem ähnlich, den ich Ihnen beschrieben. Sonderbarerweise zeigt sich uns auf der andern Seite, wenn wir alle Orakel unsers Herzens, alle Deutungen des gegenwärtigen Zustandes der Dinge befragen, auch ein paradiesischer Zustand in der Zukunft zuletzt, da wo wir uns das Ende der Menschheit hindenken. Wir ahnden, daß sich alles getrennte, zerrissene, einst wieder treffen, ausgleichen und vereinigen müsse. — Wie unterscheiden sich wohl diese beyden Paradiese, das Vergangene und das Zukünftige? — das Paradies im Anfange scheint uns ein Werk der Natur; das zukünftige ein Werk unserer Kunst. Das Paradies im Anfange ein harmonisches Drama: der Geist der Natur, der Dichter der Drama: dagegen in dem Drama des zukünftigen Paradieses der Geist der Menschen, als der Dichter erscheint. So unterscheiden sich die beyden Paradiese; hingegen gemeinschaftlich ist dem einem wie dem andern der Gedanke des Friedens zwischen dem Menschen und der Natur.

Zwischen diesen beyden dramatischen Zuständen der Menschheit, liegt nun mitten inne ein weites Reich der Kriege des Menschen und der Natur: das alte Paradies verschwindet von Anfang bis heute und in die Zukunft mehr und mehr, und zu gleicher Zeit, vom Anfang bis ans Ende erhebt sich das neue Paradies allmählich und immer sichtbarer. Zuerst in der alten

Zeit tritt der Mensch durch seine Jugendkraft verführt, monologisch aus dem Drama heraus, er hält sich für den Herrn des Lebens, für den Helden in der Geschichte, und so erheben sich die stolzen Republiken von Griechenland und Rom; dann eine Weltmonarchie über die andere, bis endlich alles in einen Coloß zusammen gefügt, als römisches Weltreich den Gipfel der übermüthigen Kunst erreicht, einstürzt und versinkt, und so endigt sich das große Lustspiel, welches wir nennen: Geschichte der alten Welt. — Der Mensch ist also nicht der monologische Held, der Despot in dem Weltdrama, die Natur nicht blos ein Spielwerk seiner Hand. Also ist vielleicht die Natur der Held; nieder im Staub vor ihrem unsichtbaren Geist, im Glauben, in Demuth, in Liebe, und so beginnt das große Trauerspiel: Geschichte der neuen Welt. Das unsichtbare allein soll herrschen, unsichtbaren Gesetzen wird gehuldiget, das zerbrechlichere, schwächere, den Einwirkungen der Natur mehr ausgesetzte, die Weiblichkeit, das Alter werden auf den Thron erhoben. Der Mensch ist Diener, Sclav der Natur, Beschützer ihrer Heiligthümer. So bilden sich die hierarchischen Verfassungen von Europa, denn nicht blos die Päpstliche, alle Verfassungen des Mittelalters waren hierarchischer Natur: ich verweise sie auf Shakespears Richard 2. Aber diesen Götzendienst verschmäht die Natur, und die unsichtbaren Weltreiche der neueren

Welt werden von Menschenhänden verwüstet und zertrümmert, wie die Menschenwerke der alten Welt durch die Naturkräfte vernichtet wurden. Diese Tragödie: Geschichte der neuen Welt, existirt wirklich als geschriebenes Gedicht in ihrer wesentlichen Gestalt, und dies ist das von uns bereits von mehreren Seiten betrachtete Trauerspiel Shakespears: vom Untergange der Ritterzeit. Wer ist es denn also der herrscht? der Mensch nicht, dieß beweißt die alte, die Natur nicht, dieß beweißt die neue Geschichte: das stillste wie das unruhigste Herz in dieser Versammlung ist einmal und öfter schon unter ganz verschiedenen Gestalten von diesem Zweifel geängstet worden, dessen Lösung ich Ihnen als das höchste Geschäft der ganzen Menschheit dargestellt habe. — Meinungen, Grundsätze, Menschen, Helden, alten Glauben an bestimmte Institute, den wir mit der Muttermilch eingesogen haben — haben wir in Staub zertreten sehn: wem sollte nicht die Frage aufgestossen seyn: ist denn der Mensch nicht ein Spielwerk in den Händen einer unsichtbaren Naturkraft! — nichts sicheres ewiges, unverwüstliches kann er gründen.

Ferner: mit einem Uebermuthe, dem selbst die alte Welt nichts ähnliches entgegen stellt, haben wir den Menschen wieder über die Natur herrschen, und alle ihre Erzeugnisse zu seinem eigensinnigen, despo=

tischen Bau mißbrauchen sehn. Da mußten wir uns eben so natürlich wieder fragen: sind denn die heiligen Werke, die die Natur in Jahrtausenden bildete, nur Spielzeuge in der Hand des übermüthigen Menschen? — Kurz, wir alle haben bald das Schicksal, eine dunkle unbekannte Macht, und bald wieder die Willkühr herrschen sehn. — Der Gedanke eines unwiderstehlichen, unversöhnlichen Schicksals, ist durchaus monologischer Natur: gefühllos gegen die dringendste Einrede unsers Herzens, gegen unsre Klagen, ja gegen unsre Thaten selbst waltet ein feindseliger Geist über unseren Wohnungen, dem erst unsere Werke, dann auch wir selbst unterliegen. Dieser Gedanke ist der beständige Begleiter des monologischen Schmerzes: eben so ist der dialogische Gedanke der Willkühr der beständige Begleiter aller einseitigen undramatischen Lust: daß nemlich der Dinge Wechsel, ihre Erscheinung und ihr Untergang von uns abhänge, daß die Natur, unser Sclav, unser Spielzeug sey. Zwischen diesen beyden Gedanken fieng die Menschheit zu schwanken an, da die erste paradiesische Unschuld verloren war. — Bald schien der Mensch das Schicksal zu spielen: bald wieder das Schicksal mit dem Menschen zu spielen.

So herrscht nun in der griechischen Tragödie der Gedanke des Schicksals, in der griechischen Komödie hingegen der Gedanke der Willkühr; frey=

lich das eine und das andre gemildert durch die Kunst; beyde religiös und nationell veredelt. Das Schicksal und die Willkühr errichteten bey den Griechen einen friedlichen, künstlerischen Verein, eine häusliche Verfassung, eine Art von Ehe. Beyden wurden ihre Rechte zugestanden, und jedes waltete für sich und doch als schönes Gegengewicht des andern. Die Vorzeit Griechenlands ward in den Kreis des Trauerspiels hineingezogen: alle hohen Wendungen des Schicksals bey der ersten Bildung der griechischen Staaten, wurden in den bedeutendsten Momenten ergriffen und auf die Bühne getragen. Eben so wurde das Außerordentlichste, was der Uebermuth der griechischen Freystaaten in der Gegenwart vermochte, im schönen Rausche der Kunst an die Komödie angeschlossen: kurz, es ward dem Menschen mit seinen Rechten ein Tribunal eröffnet, vor dem er zeigen konnte, wie viel er durch seine Willkühr über die Natur vermag: die Komödie. — Ferner saß das Volk wieder zu Gericht, wenn in der Tragödie das Schicksal sich in seiner Macht über den Menschen geltend machte. Und so konnte der griechische Zuschauer, wie einfach und edel er selbst war, erkennen, an der gleichen Unbefangenheit und dem Kunstsinne, mit denen er hier das Schicksal im Hause der Atriden rasen, und dort die Götter, die Heroen, und die Weisen in der Komödie von dem Menschen Aristophanes wieder verspotten, freveln und in den Staub treten sah. Die Ideen des Schicksals

und der Willkühr walten überall unsichtbar auf der griechischen Bühne: da nun alles Fragen, alles Zweifeln, alles Wirken und Denken sich endlich auf diese Ideen bezieht, so ist schon von selbst die innerliche Erhabenheit, die Bedeutung, der religiöse und heilige Charakter der griechischen Bühne klar. — Gedenken Sie dagegen des eben so innerlich armseligen, bedeutungslosen, und recht unheiligen Charakters unserer heutigen Spektakel, die den sinnvollen Beobachter freylich auch erheben, aber auf eine ganz andere Weise, dadurch nemlich, daß sie ihm zeigen, ein einziger Gedanke, ein einziger Flügelschlag seines Gemüths sey mehr werth, sey dramatischer, heiliger, als der ganze Plunder von Täuschungen, der ganze Aufwand von Künsten, der gemacht wird, um das allergemeinste, was die Nation hervorbringt, noch recht ans Licht zu stellen.

Den innerlich religiösen Charakter der griechischen Bühne, brauche ich also weiter nicht herauszuheben: er leuchtet von selbst ein. Indeß muß auch in der äußeren Gestalt ganz etwas anders sich offenbaren; das antike Theater muß eine tempelähnliche Gestalt haben. Man trägt nur zu leicht die Vorstellungen von dramatischer Poesie und Theater, von unsern sehr verschieden organisirten Brettergerüsten auf die ganz andere und eigene Form der griechischen Bühne über, deßhalb erlauben Sie mir eine flüchtige Vergleichung

unsers Theaters mit dem griechischen. Die Eigenthümlichkeiten der Griechen sind freylich in Deutschland von der ihnen gewachsenen Kraft Göthes, Schillers und A. Wilh. Schlegels selbst auf die Bühne gebracht worden, aber sie haben doch beym Publikum noch zu wenig Eingang gefunden, als daß ihrer Wirkung nicht immer noch durch ruhige Untersuchung in die Hände gearbeitet werden müßte.

Zuförderst ist das Theater bey uns Alltagsvergnügen: bey den Griechen war es die Erweiterung religiöser Gebräuche; es war durchaus in seiner ganzen Anordnung festlich. Wir, meistentheils ohne weitere Absicht, als die der Zerstreuung oder Unterhaltung, besuchen das Schauspielhaus, das mit den öffentlichen Dingen, mit den ernsthaften Angelegenheiten unsers Lebens durchaus in keinem Zusammenhang steht. Daß man bey gewissen besonders feyerlichen Gelegenheiten den Vorstellungen einen Prolog hinzufügt, und daß einzelne Bühnen den Titel Nationaltheater angenommen haben, den indeß bis jetzt noch keine zu realisiren gewußt hat — dieß sind die einzigen Spuren einer Verknüpfung der Bühne mit dem nationellen Leben, die ich Ihnen aufweisen könnte. Bey den Griechen war das Theater hingegen erweitertes Opfer des Bachus: der Geber des Weinstocks begeisterte seine Priester und alle Opfernden, und so erwachten besonders an diesen Festen

alle Nationalerinnerungen; die Thaten, welche Griechenland groß gemacht, wurden zuerst abgesungen, dann die in erwähntem Gesange vorkommenden Reden von einem einzelnen Schauspieler recitirt, später von Aeschylus, dem einzelnen Schauspieler, ein zweyter beygefügt, und so der dramatische Dialog erfunden, endlich von Sophokles und Euripides die Handlung noch durch mehrere Personen erweitert. Immer aber ward der ursprüngliche Gesang beybehalten, das Meer gleichsam, aus dem sich die festen, plastischen Theile des Dramas emporgehoben hatten. Der alte Opfergesang, aus dem das Drama hervor gieng, nämlich, hatte wirklich zwey Elemente, ein flüßiges Lyrisches und ein festes Episches: der Götter Lob wurde gesungen, dieser Gesang gieng über in die Erzählung ihrer Thaten, und löste sich nachher in Lob und Preis wieder auf. Der feste Theil bildete sich allmählich mehr und mehr aus, gewann Umriß und Leben; der flüssige Theil behielt die alte, ruhige, sich selbst gleiche Natur, und fügte sich nur nachgiebig in die immer bestimmteren und schönern Umrisse des festen; und so ward er zum Chor. — Gesang, Drama und Opfer ward mit religiöser Gewissenhaftigkeit beybehalten, und die Zeit der Aufführung war in den schönsten Zeiten der griechischen Kunst immer durch die Feyer der Bachusfeste bestimmt.

Da wir mit ganz anderen Augen, mit viel geringerer Lust an der Kunst, und ohne allen religiösen und nationellen Antrieb die Bühne besuchen, so darf uns mit allem Aufwand von Erfindungsgeist und Neuheit der Dichter selten länger als höchstens drey Stunden festzuhalten versuchen: dazu muß er die Abendstunden wählen. Das trübe, zerrissene, zertheilte Wesen unsers Lebens, kömmt uns nämlich des Morgens beym Erwachen gemeiniglich mit so vieler Unfreundlichkeit entgegen, daß wir uns durch ernsthafte Thätigkeit den Tag über wieder sammeln müssen, und daß endlich am Abend erst unsre Natur wieder abgeklärt, beruhigt und gereinigt genug ist, um die Erzeugnisse der Künste zu empfangen: daher und nicht bloß weil es die bürgerlichen Geschäfte so angeordnet hätten, sondern weil wir am Abend dem Kunstgenuß wirklich gewachsener sind, verlegen wir die musikalischen, die poetischen und die recht geselligen Unterhaltungen in den Abend. Und so theilt denn der gebildete Mann unsrer Zeit seinen Tag in drey gleiche Portionen: dem Guten und Nützlichen schenkt er seinen Morgen, da wird die Pflicht gethan, die Geschäfte werden abgemacht; dem Wahren und der Belehrung bestimmt er vielleicht seinen Nachmittag, da wird den neuen Erscheinungen in der Literatur Audienz gegeben, da wird, wie man zu sagen pflegt, mit dem Zeitalter fortgeschritten; und am Abend endlich erhält dann das Schöne die Freyheit seine Flügel

auszubreiten. — Das griechische Theater ward am Morgen mit Aufgang der Sonne eröffnet, und dauerte den Tag über: an demselben Tage hatte ein bestimmter einzelner Dichter die Herrschaft, er führte drey zusammenhängende Tragödien vor seinem Publikum vorüber, und fügte gewöhnlich noch ein viertes s. g. satyrisches Drama hinzu, dessen Natur ich weiter unten noch näher bestimmen werde. Nehmen Sie nun ferner an, daß der Stoff dieser Stücke durchaus alt, und meistentheils dem Publikum längst bekannt war, daß die Fabel des Stücks öfters sogar im Prolog noch vorher erzählt wurde, daß an Veränderung der Scenen in unserm Sinne des Wortes, an Illusion, an ausdrucksvollem Spiele wieder in unserm Sinne des Worts gar nicht zu denken war — und versetzen Sie dann ein deutsches Publikum aus dem neunzehnten Jahrhundert vor das griechische Theater, so werden Sie mir zugeben, daß sich selbiges nicht nur nicht gefallen, sondern von der Art der Unterhaltung sich auch durchaus keinen Begriff machen wird. — Das griechische Theater war seinem Ursprung, seiner Form und seinem Inhalte nach durchaus festlich.

Zweytens. Unser gegenwärtiges Theater vereinigt als seine Diener und Sclaven alle übrigen Künste um einen Natureffekt hervorzubringen, um zu täuschen, um uns vergessen zu machen, daß Kunst dabey im Spiele gewesen. — Das antike Theater

wollte nichts anders ausstellen, als eben die Kunst, wollte keinen Genuß darbiethen, als eben einen Kunstgenuß. Höchste Vollendung der Sprache und des Tones, war der Mittelpunkt, um den sich die ganze äussere theatralische Lust drehte: höchste Einfalt, Rundung und Tiefe in der poetischen Darstellung der längst bekannten Handlung, war der Mittelpunkt, von dem das wenige Beywesen abhieng, dessen die dramatische Lust bedurfte. Bey uns hat das Ohr, dieser wunderbarste, geheimnißvollste Sinn, eine doppelte Bestimmung; das Ohr muß im eigentlichsten Verstande zweyen Herren dienen, zweyen Herren, die ewig im Kriege leben, die wechselweise einander zu unterjochen gewohnt sind. Das Ohr dient bey uns bald dem Verstande, indem es Worte empfängt, bald dem Gefühle, indem es musikalische Töne aufnimmt: der Verstand muß seitwärts stehn, wenn das Gefühl sich den Einwirkungen der Musik überläßt, und auf das Gefühl, auf den Sinn für die schönen Klänge wird keine Rücksicht genommen, wenn der Verstand sich in Worten offenbaret. Daher hat sich bey uns die tragische Lust in zwey Gattungen gebrochen, von denen die eine das Verstandesohr in Anspruch nimmt, die eigentliche Tragödie: und die andere sich wieder an das Gefühlsohr wendet, die ernsthafte Oper. In unserer Tragödie ist der Wortsinn das Herrschende, der schöne Klang hingegen, die Magd: die Herrscherin kann sich zur Noth, wie die

meisten deutschen Bühnen zeigen, auch ohne diese Magd behelfen; in der Oper herrschen dagegen die Klänge und die Modulationen; und der Wortsinn ist hier folgsamer Sclav. — Bey den Griechen standen diese beyden Funktionen desselben Sinns einander unendlich nahe: man kann sagen, sie waren eins: der geistige Sinn der Worte und die Schönheit die der sinnliche Sinn darin wahrnahm, berührten zugleich den ganzen Menschen, und es ward, nicht etwa hier die klügelnde, dort die empfindende Seite des Menschen, sondern immerfort und allenthalben der ganze Mensch in Anspruch genommen. — Was wissen wir Barbaren von der Wollust des griechischen Gesprächs und griechischer Rede? wir, die wir breit und rauh ausgeprägte, gestempelte Worte willkührlich einander entgegen werfen, ohne Maas, ohne Takt, ohne Grazie und zufrieden sind, wenn wir durch die Rede verstricken, verwickeln, fangen, schlagen und treffen können, wo die Griechen bezauberten, reitzten, verführten: wir, die wir im Gespräch höchstens Verstandesnetze stricken, wo die Griechen Blumenkränze wanden. Sehn Sie, was die Allgegenwart eines leise empfindenden Ohrs aus dem griechischen Dialog zu bilden im Stande war: betrachten Sie das Gastmahl und den Phädrus des Plato! Hatte nicht jedes griechische Gespräch fast seinen Grundton, der dem ganzen ein Gesetz des Klanges mittheilte, dem alle Sprechenden unterworfen waren; die Uebergänge des Wortsinns

waren alle unendlich leise und musikalisch, statt daß die künstlichsten unter unsern Sprechern, nur zu springen, zu stolpern wissen, wenn das Gespräch sich nach einer andern Seite hinüber schwingt. — Denken Sie sich diese Kunst nun noch erhoben, veredelt, verklärt, eine grosse Nationalerinnerung, die als harmonische Erzählung vom Alterthume auf die Nachkommen herunter steigt, unter den Händen der schön gearteten Enkel zum zweytenmal ins Leben tritt, als Handlung wieder ans Licht kommt; die alten Sagen, die homerischen Gesänge, aus deren Quell die meisten Tragödien abgeleitet waren, diese im treuen Busen der Zuhörer; und alles horchend auf die kunstreiche Wiederbelebung, alles bis auf die kleinsten Züge trinkend, möchte ich sagen, die Vorzeit Griechenlands und die herrlichste Gegenwart aus *einer* Schale. Der heilige Rausch, den die Dichter aus dem uralten Wein der Homerischen Gesänge, der Hymnen und Mythen getrunken hatten, offenbarte sich als Tragödie, und so war die Tragödie das reinste Opfer, das von den herrlichsten des Volks dem Bachus dargebracht wurde. — *Wir* wollen bey der Tragödie versetzt seyn, in die Zeit da die Handlung spielte, und sind am zufriedensten, wenn der Dichter uns die Gegenwart vergessen macht, nehmen auch vorlieb, wenn er die Klage in uns erzeugt, daß jene Zeiten vorüber sind, bey den Griechen war es grade der höchste Triumph der Gegenwart: die Vergangenheit

sollte sich in und durch die Gegenwart, die Gegenwart in und durch die Vergangenheit offenbaren. —

Ein höchst bedeutender Unterschied der antiken und modernen theatralischen Darstellung, zeigt sich, indem wir uns erinnern, daß zur antiken Darstellung die Maske wesentlich gehörte, die bey modernen Darstellungen um so weniger zuzulassen ist, als die Verwandlungen des Ausdrucks in den Gesichtszügen zu den vorzüglichsten Genüssen bey den modernen Repräsentationen gehören. Die antike Maske bedeckte bekanntlich nicht bloß wie die unsrigen die Gesichtszüge, sondern den ganzen Kopf, und ihr vorzüglichster Nutzen war die Verbreitung des Tons, über die viel grösseren Versammlungen der Zuschauer, die deshalb auch schon schwieriger war, weil die Schauspielhäuser von oben offen erbaut waren, und die Handlung sich also unter freyem Himmel zutrug. Dieser Nutzen der Masken allein aber erklärt noch nicht, warum die griechischen Schauspieler auf den Vortheil des mimischen Ausdrucks der Gesichtszüge so leicht Verzicht leisten konnten. — Wir haben bey unsern Untersuchungen über das Portrait in unsrer letzten Unterhaltung, uns den Weg für die Erklärung des Gebrauches der Masken bereits gebahnt. Wir unterschieden neulich am Kopfe die feststehenden Züge, und die tausendfältige Bewegung dieser Züge: wir überzeugten uns, daß eines von beyden nur in dem

andern erkannt werden könne, daß die eigentlich feststehende Form nicht in der todten Ruhe der Gesichtszüge geschaut werden könne, sondern, daß vielfältige Betrachtung der Bewegung vonnöthen sey, um die lebendige Ruhe, das lebendig Bleibende in den Gesichtszügen aufzufassen. Das Leben der Alten gieng einen festern, ruhigern Gang, das Leben der neuern schweift vielfältiger umher: dieser Unterschied des antiken und modernen Lebens äussert sich zuverläßig auch in dem Verhältniß eines antiken und modernen Kopfs. Der antike Portraitirer würde der Bewegung des abzubildenden Kopfes gewiß weniger bedurft haben als der moderne: die Bewegungen waren am antiken Kopf viel unmittelbarer, so zu sagen, ins Fleisch, in die feste Form übergegangen: die äussere Gestalt und das innre Leben waren einiger; die Erscheinung auch in der Zeit gleichförmiger, nicht dem Wechsel, dem veränderlichen Wetter des Gefühls unterworfen, welche den modernen Kopf an einem Tage hundertmal verwandeln. Kurz, wie oben von dem antiken Ohr behauptet worden, daß es in dem Gefühl und in dem Verstande einem und demselben Herrn diente, so war das antike Auge, das sehende sowohl als das gesehene, sinnlich und sinnreich zugleich. Dem Bildner des antiken Kopfes reichten zur Darstellung der Marmorblock und der Meissel, vollkommen hin, da hingegen der moderne Darsteller vielen Apparats und Beywesens bedarf,

sich daher lieber an Farben und Pinsel wendet, und durch die Beleuchtung und den Farbenaccord den Kopf in ein recht charakteristisches Gefühlswetter zu versetzen, vorziehen würde. Aus allem Gesagten folgt, daß die mimische Darstellung, der Ausdruck der Gesichtszüge besonders, für die Alten einen viel geringern Werth haben mußte, als für uns. — Bey uns drückt der Körper mit seinen Bewegungen zweyerley aus; er dient, wie oben vom Ohr behauptet wurde, zweyen Herren, dem Verstande und dem Gefühl. Er drückt einerseits die Gedanken und die Deutungen der Seele aus, andrerseits wieder den schönern innern harmonischen Klang der Seele; und so sondern sich bey uns, als zwey ganz verschiedene Künste, die Mimik und die Tanzkunst von einander ab. Die verständige Mimik fliege daher bey uns ihrer Verwandtin der Verstandstragödie zu; die musikalische Tanzkunst schließt sich durch Instinkt der musikalischen Tragödie, der Oper nämlich an. Wie ich Sie nun oben auffordern mußte, sich, um den Klang der griechischen Tragödie zu verstehn, die moderne Tragödie und die Oper organisch vereinigt zu denken, so muß ich Sie jetzt einladen, sich Mimik und Tanzkunst einfach, von allem Flitterstaat unsrer Zeit entblößt, und so beyde verbunden vorzustellen, um eine einigermassen passende Anschauung des antiken Theaters zu erlangen. — Von diesem Standpunkte aus werden Sie die über-

wiegenden Vortheile der Masken auf antiken Bühnen erkennen. Unsre Schauspieler, auch selbst wenn es uns bloß um Illusion zu thun wäre, werden uns mehr auf die Bewegung angewiesenen Zuschauern, durch ihre mimische Bewegung keine wahrere Darstellung leisten können, als die alten Schauspieler in der Maskenverwandlung einem Publikum zu geben vermochten, das einen höhern Werth auf die festen Umrisse des Körpers als auf dessen mimische Verwandlung legte. — Nun aber kam es den Alten keinesweges auf gemeine Illusion an: was sie wollten, war zuerst höchste Verkörperung und Verwandlung des Worts, und dann höchste Verkörperung und Veredlung der That und der Handlung. Wie beydes erreicht wurde mit einem Schlage von demselben Künstler, was bey uns fabrikenmäßig getrennt, in vier Künsten, in vier Functionen einzelner Handwerker, als Sprachkunst, Musik, Mimik und Tanzkunst, ans Licht kommt, dieß glaube ich gezeigt und so den Weg zur Betrachtung griechischer Künstler gebahnt zu haben.

19.

Vom religiösen Charakter der griechischen Bühne.

Es ist hier die Rede von einer Vergleichung des religiösen Sinns in der griechischen Tragödie, mit dem religiösen Sinn, den die Tragödie überhaupt auszudrücken im Stande wäre. Vor der Kunstvollendung der griechischen Tragödie beuge ich mich ehrfurchtsvoll; — an Kunstvollendung das einzelne Deutsche dem einzelnen Griechischen an die Seite zu setzen, dazu ist die Zeit noch nicht gekommen, dazu muß das öffentliche Leben erst vom Himmel begünstigt werden: um so mehr wäre es Vermessenheit für mich, der ich als Beurtheiler dem Dichter schon ohnehin weit nachstehe, ein Kunstideal aufstellen zu wollen, welches das Griechische überträfe; dieß können wir der Zeit und dem allgemeinen Drange nach dem Bessern, und dem durch Kriege aufgewühlten

und befruchteten Boden unsers Vaterlandes überlassen. Aber dasjenige, dem unser aller und jedes reinen Herzens Urtheil gewachsen ist, das ist die religiöse Bedeutung, und hier können wir durch die vorbereitenden Werke Göthes bestärkt, behaupten, daß uns die Griechen nicht genügen, daß noch eine ganz andere und religiösere Tragödie kommen werde und müsse. Ich flechte durch meine heutige Darstellung den Gedanken, auf den sich alle tragischen Empfindungen des Lebens zuletzt beziehen, d e n T o d. Lassen Sie uns demnach von Göthe besonders geleitet, untersuchen, wie zuerst in dem menschlichen Menschen der Gedanke des Todes, der Mittelpunkt alles tragischen, erscheinen müsse; und dann, wie er sich im griechischen Menschen, vornämlich in Aeschylus und Sophokles abbilde. So wird es uns gelingen, den religiösen Charakter der griechischen Tragödie zu würdigen. — Ich beginne mit der Betrachtung einer deutschen Elegie, und setze mit Absicht für einen Augenblick das Drama bey Seite, um meinem grossen Gegenstande ganz rein und unbefangen in die Augen sehn zu können.

Wer kennt nicht Göthes Elegie Euphrosyne? Der frühe Tod einer jungen Schauspielerinn, die Göthe für die Bühne erzogen, hatte den Meister in innigen Schmerz versenkt. Lange hatte er geschwiegen: der Kummer des Dichters schien durch

die Zeit schon besänftigt zu seyn, als plötzlich jene Elegie, vielleicht die Frucht einer unwillkührlich lebhaften Erinnerung, erschien, und auf diese Weise das allzufrüh abgekürzte Leben der Schülerin, dessen die vergeßliche Welt kaum noch gedachte, der Unsterblichkeit übergeben wurde. Auf einem nächtlichen Spaziergange folgt ihr Schatten dem Dichter: manche Ahndung des ewigen Lebens der Kunst, die der Meister in dem jugendlichen Leben entwickelt hatte, findet sie getäuscht: sie ist hinunter gekommen in die Schattenwelt, niemand hat sie gekannt oder g e n a n n t; nun fleht sie den Dichter an, er möge ihr Gedächtniß verewigen, damit sie würdig treten möge neben Antigone, Polyxena, Elektra und Penelopeia, die alle der tragischen Kunst die Unsterblichkeit verdanken. Viel erinnert sie ihn an die Unerbittlichkeit des Schicksals, an das leicht verflatternde Leben der Sterblichen, die gleichsam die Blüthen alles Irdischen, deshalb am leichtesten verweht sind vom Sturme des Schicksals, während der Stamm und die Krone, das minder Edle und Schöne länger dauert und nach festerem Gesetze zu bestehen scheint; so müsse die Kunst grade das schöne Vergängliche berühren: dem die Natur nur kurze Dauer vergönne, grade das könne fordern die Verewigung der Kunst. — Diese ihre Rede, ihre Bitte, ihr Verschwinden stellt der Dichter dar: er erhört die Bitte, indem er sie wiederholt; nach

ihrem Verschwinden seinen Schmerz laut ausweint, und endlich sich und den Hörer mit einem einzigen Worte wunderbar beruhigt:

> Unbezwingliche Trauer befällt mich, entkräftender Jammer
> und ein moosiger Fels stützet den Sinkenden nur,
> Wehmuth reißt durch die Saiten der Brust, die nächtlichen Thränen
> fließen und — über dem Wald kündet der Morgen sich an. —

Was macht allen Schmerz des Lebens so besonders herbe? eine gewisse Dumpfheit, Unbestimmtheit, *Namenlosigkeit*: wie ein Nebel, der selbst unsichtbar, unergreifbar alle Gegenstände der Natur in allgemeine Gestaltlosigkeit auflößt. Wisse deinen Schmerz erst zu erkennen, dann zu betrachten, dann darzustellen, kurz ihn zu *nennen*, im vollen Sinne des Worts, und du hast ihn schon halb überwunden. Beym Verlust eines geliebten Menschen brechen zuerst Nebel und Nacht ein, die die ganze Welt der Seele verhüllen, bis diese endlich wieder fähig wird, das Verlorne ruhig und deutlich zu erkennen: es entwindet sich nun aus der allgemeinen Nacht ein verklärtes Bild des Verschwundenen; nicht wie es in einzelnen Momenten war, erscheint es jetzt wieder, sondern vollständig, geschlossen, ins

Göttliche veredelt, ein wahres Kunstwerk. — Das ist eine gemeine Seele, die mir einwenden könnte, dieß ist blosse Erinnerung, Gedankenspiel, ein Bild vom blossen Geist des Verstorbenen! Je edler der Leidtragende, der Zurückgebliebene ist, um so mehr wird er fühlen, daß dieß Bild Körper und Geist hat, beydes in einem schöneren, reineren Verein, als das wirkliche Leben es je aufzubringen vermochte. Lassen Sie uns den Moment, in welchem dieses Bild entsteht, den Auferstehungsmoment nennen. Durch dieses verklärte Bild ist der Schmerz nun zwar nicht unterdrückt, aber verwandelt; der monologische Schmerz ist jetzt erhöht zum dramatischen: die verklärte Gestalt wandelt unter uns her immer lebendiger, immer namhafter, immer gestalteter, greift in unser fortschreitendes Leben ein, ersetzt immer mehr die leere Stelle, die der Todte hinterlassen, bis wir endlich des Bildes nicht mehr bedürfen, und wir das theure Verlorne in der ganzen Natur fortlebend fühlen! nun kann sich das Bild uns entziehn, aller Schmerz ist überwunden, wir fühlen uns durch den Schmerz erhöht; die Ehre, die wir dem Todten erweisen, ist uns zugleich selbst widerfahren; indem wir ihn verklärten, haben wir zugleich uns selbst verklärt, dieß nenne ich den Himmelfahrtsmoment.

An welches Höhere, unendlich Höhere, diese Worte erinnern möchten, darüber laß ich den Schleier hängen, und beziehe bloß meine Rede auf die Tragödie! Denken Sie sich die ganze Vergangenheit als einen einzigen grossen verstorbenen Freund; das Schicksal hat das Vergangene hoffnungslos dahin gerissen; wirklicher Umgang, im Sinne des gemeinen Lebens, mit diesem grossen verstorbenen Freunde, bleibt Ihnen ewig versagt. Tausend vergangene Dinge, die Sie gern fortbesessen hätten, sind losgerissen von Ihnen: einzelne längst verstorbene Heroen möchten Sie zurück rufen, leben mit ihnen, aber vergebens. So ergreift Sie ein unbestimmtes Gefühl des Schmerzes eben über die Unerbittlichkeit des Schicksals; dieses dauert bis das Kunstvermögen in Ihnen wieder rege wird, das Verlorene sich darstellt, und den Auferstehungsmoment herbeyführt. Nun hebt in Ihrer Seele eine Art von Drama an, der Schmerz wird nun genannt; ein höherer Kreislauf des verlorenen Lebens beginnt: dieses dergestalt erweckte Lebendige ist nun nicht mehr blosser Bürger eines bestimmten Landes, blosser Bewohner eines bestimmten Körpers; es ist zugleich Glied, und reinigt sich immer mehr zum Gliede einer unvergänglichen Welt, welche es am Schluße des Dramas, eben durch den von mir s. g. Himmelfahrtsmoment in sich aufnimmt. Jede Tragödie ist nun die Darstellung irgend eines erhabenen irdischen Gegenstan=

des, einer That, einer Person, einer Geschichte, die auf die hier beschriebene Weise wieder erweckt, erhöht, und endlich der Unvergänglichkeit und dem Himmel übergeben wird.

Welches Heilige man nicht auf würdige Weise zu entschleyern vermag, sollte man, sagt' ich in der vorigen Stunde, lieber verschleyert lassen: dieser mir selbst gegebenen Vorschrift folge ich, der ich den Verdacht des Mysticismus scheue, und würde dennoch stolz darauf seyn, durch das bisher gesagte, in manchem Mitgliede dieser verehrungswürdigen Versammlung, eine Ahndung erweckt zu haben, wie nämlich die Tragödie auch bey uns zu dem erhoben werden könnte, was sie bey den Griechen war, zum religiösen Fest.

Wer bey den Darstellungen der Tragödie einwenden kann, dieß sey nur ein Gedankenbild, eine Erinnerung an das vergangene Große auf Erden, wie weit ist der noch von der religiösen Bedeutung der Tragödie entfernt, von der Einsicht, daß die Vergangenheit noch edler und schöner, noch gegenwärtiger werde, als sie es je gewesen, durch die Berührung der religiösen Kunst. Sollte die schöne Mythe vom Orpheus, der mit dem Klange seiner Leier die Unterwelt erweicht, einen anderen Sinn haben als diesen? Trete deinen Gang in die Oberwelt nur an,

aber sieh nicht zurück auf Eurydicen, die dir folgt. Wenn du deiner herrlichen Kunst gewiß bist, ohne dich umzusehn, mußt du wissen, daß sie dir folgt! Hätte der Sänger widerstanden, er hätte sie oben wieder gefunden, in Berg und Thal, in den Quellen und in den Wäldern. Alles grosse Vergangene läßt sich aus der Unterwelt wieder heraufführen: nur die meisten Menschen können dem Vorwitz und der Neugier nicht widerstehn: sie fühlen es, daß Wallenstein wieder heraufsteigt, aber sie müssen sich umsehn, nach dem wirklichen Wallenstein in der Geschichte, und vergleichen, und kritisiren, so geht an ihnen alle Gewalt der Kunst verlohren, während die frömmeren Seelen sich in dem Anschaun unvergänglicher Größe und durch wirkliche Auferweckung einer anscheinend vergangenen Heldenzeit belohnt finden. — In der oben erwähnten Elegie führt Göthe, ein neuer Orpheus, Euphrosynen aus der Unterwelt herauf, vielmehr sie sucht ihn auf, sie klagt ihm, sie habe keinen Namen, er möge sie nennen, damit sie gestaltet, einzeln dem Chor aller Heroen zugesellt werden könne. Indem nun sie genannt, betrachtet, erkannt wird, ihre Rede gesprochen, scheint sich, eben durch diese Auferstehung ihres verklärten Körpers, der erste dumpfe, trübe, namenlose Schmerz des Dichters, in einen bestimmten dramatischen zu verwandeln. Endlich hat sie ausgesprochen und Hermes ruft sie ab. Nun fällt auch der bestimmte Schmerz mit bestimmter Gewalt über

ihn her, doch — über dem Wald kündet der Morgen sich an. Der ewige Geist der Natur erwacht, der Himmelfahrtsmoment ist vollendet: die Natur hat die Wunde, die sie geschlagen, auch selbst wieder geheilt. Auch der neue Orpheus hat sich nach ihr umgesehn, nach der Eurydice, die er aus dem Orkus heraufbrachte: wie würde ihn sonst so unbezwingliche Trauer, so entkräftender Jammer befallen; aber nicht aus Neugier; er wollte es; zum zweytenmal auch in der verklärten Gestalt mußte sie sterben, auf daß er mit einem einzigen Worte, mit einem einzigen Hinzeigen nach dem aufdämmernden Morgen, sie zugleich erwecken und zum Himmel erheben konnte. — So läßt der tragische Dichter seinen Helden zum zweytenmal sterben, um die ewig belebende Gewalt der Kunst in ihrer ganzen Fülle zu offenbaren.

Ich habe schon früher bemerkt, daß der dramatische Todesmoment des Egmont dahin fällt, wo ihm Ferdinand beweißt, daß alle Wege, ihn aus dem Gefängniß zu befreyen, abgeschnitten sind, wo Egmont mit dem Fuße stampfend ausruft: Keine Rettung, keine? und nun auch ihm, wie dem Dichter, nach dem Verschwinden der Euphrosyne, Wehmuth durch die Saiten der Brust reißt, und die nächtlichen Thränen fließen. Süßes Leben, ruft er aus u. s. f. Hierauf bricht Ferdinand, Albas Sohn,

der Zeuge seines dramatischen Todes, in noch unmäßigeren Schmerz aus: er verliere sein Vorbild, düster und leer sey nun sein Leben. In dem Augenblick fühlt Egmont den Contrast zwischen seinem dramatischen und Ferdinands monologischen Schmerz: nun hat Egmont überwunden, er fühlt den Einfluß seines Lebens auf die Freunde, auf die Niederlande, auf die Welt, er fühlt sich unsterblich, und Siegessymphonien begleiten seine Himmelfahrt. —

Jetzt können wir sagen, daß das Drama zu vollständiger Beruhigung allseitig geschlossen sey. Jede historische Tragödie hat demnach drey vor allen Dingen zu beachtende Hauptpunkte: 1) den Auferstehungsmoment oder den Anfangspunkt, den Eingang, 2) die Catastrophe, den höheren Todesmoment, den Wendepunkt, den ich am Egmont dargestellt habe, 3) den Himmelfahrtsmoment oder den Endpunkt. Vom Anfang bis an die Catastrophe erscheint der Held in allmählicher immer dichterer Verwicklung seiner Schicksale, die Natur, die Nothwendigkeit führt ihn ein in das Labyrinth: von der Catastrophe bis ans Ende erhebt sich seine Freyheit, oder was dasselbe sagen will, die Freyheit des Dichters wieder, und das Ende ist da, wo das Gleichgewicht wieder hergestellt ist, die Nothwendigkeit und die Freyheit in ein göttliches Verhältniß, oder vielmehr in eine göttliche Vereinigung treten, indem sie

gegenseitig einander unterworfen erscheinen. Nun ist der grosse Gegenstand der Tragödie, es sey ein einzelner Held, oder die gemeinschaftliche That erhabner Charaktere, ein Glied des ewigen und unendlichen Ganzen, der Kunst oder der Natur, wie man will: und vollständig beruhigt, und mit unserm ganzen Wesen, mit unserm Gesichtskreis und Wirkungskreis zugleich erhoben, verlassen wir das Theater. — Nicht ganz so, wie es hier dargestellt, war es der Fall mit der antiken Tragödie, sie war etwas weniger heilig als die hier dargestellte, und so bleibt uns mit unserm ganz profanen wirklichen Theater der glänzende Ersatz, der Idee einer viel höheren, religiöseren Bühne, als selbst die Griechen erreichen konnten.

Ich habe schon früher bemerkt, daß auf der griechischen Bühne meistentheils am selbigen Tage, drey auf einander folgende Tragödien desselben Dichters dargestellt wurden, und daß zum Beschluß ein s. g. satyrisches Drama gegeben wurde: satyrisches Drama genannt, nach dem beständig sich gleichbleibenden Chore von Satyrn, das in allen Schauspielen dieser Art vorkommen mußte. Wie die Scene in der Tragödie meistentheils heilige Oerter, Tempel, Palläste darstellte, so war der Schauplatz des satyrischen Dramas immer freyes Feld und Wald, mit dem Eingang einer Grotte. Und so war es gleich=

sam, als sey in den Zuschauern der drey vorangegangenen Tragödien, durch die ernste Betrachtung des Schicksals und der zerschneidenden Kraft, mit der es die Heroen und die Ahnherren der griechischen Völker verfolgte, eine Art von Betrübniß zurückgeblieben; es war, damit ich mich der Worte eines deutschen Dichters verändernd bediene, als wenn das Schicksal den Menschen zwar erhoben hätte, aber doch noch mehr zermalmt als erhoben; es war als müsse sich die Seele in dem Muthwillen der Satyrn, und in einer Art von Travestirung einer heroischen Handlung wieder erheben. So ist denn auch das satyrische Drama ein Ergänzungsstück für das durch die Tragödien noch unvollendet gebliebene künstlerische Ganze dieses dramatischen Tages: es ist sehr verschieden von der Komödie, deren Gebiet mehr die Gegenwart, deren Regel mehr die völlige Ungebundenheit war, wohingegen der Gegenstand des satyrischen Drama schlechterdings aus der Vergangenheit, aus der Heroenzeit hergenommen seyn, und seine ursprüngliche jetzt nur verkleidete travestirte Natur tragisch seyn mußte, damit diese als Ganzes sich geltend machen konnte. Bekanntlich hat uns das Alterthum nur ein einziges vollständiges satyrisches Drama, nämlich den Cyklopen des Euripides hinterlassen, so daß wir also die ganze Exposition eines thetralischen Tages (Tetralogie) zu übersehn fast unvermögend sind. — Betrachten wir auch nur unbefangen die

Wirkung einer einzelnen griechischen Tragödie auf uns, so fühlen wir, daß, wie harmonisch, wie vollständig die Handlung derselben sich auch aufgelöst hat, wie besänftigend der ruhige Wellenschlag des Chors, eben durch seinen Rythmus, in die schroffe Erhabenheit des Dramas eingegriffen haben mag, daß immer noch ein leichter Stachel in uns zurückbleibt. Alles was der Chor und die Gewalt, wie die Kunst des Dichters, vermocht hat, ist folgendes: das individuelle Leiden, die Verfolgung des Schicksals gegen Einzelne, ist erhoben worden zu einem allgemeinen Gefühl, vom Walten des Schicksals über alle, über die Götter, Heroen und Menschen; aber der niederschlagende Gedanke des Schicksals selbst ist unversöhnt geblieben, dem Gefühle der Freyheit ist kein Weg eröffnet worden, sich religiös geltend zu machen. In dem Ideal der Tragödie, das ich oben aufgestellt habe, lebt, quält und verfolgt ebenfalls das Schicksal die Handelnden oder den Helden, aber nur um in diesem den Gedanken der Freyheit in seinem vollsten Glanze zu entzünden, der dann mächtig eingreift, und in seinem Feinde, im Schicksal selbst, den Urheber seines Lebens erkennt. Der Zuschauer oder Egmont selbst, erkennt, daß die Mauern des Gefängnisses die Seele zusammenpressen müssen, damit sie sich gewaltiger entbinde; daß der Gang durch den unterirrdischen Kerker aufs Schafot grade der Weg sey, der zur

allerhöchsten Freyheit, zur Ueberlegenheit des Gemüths über Welt und Schicksal, zum Allerherrlichsten, nämlich zum Gefühl des Sieges über den Tod führe. — Uebersehen Sie treu und unpartheiisch das ganze griechische Alterthum: Sie werden Thaten der höchsten Entschlossenheit, Beyspiele der unbedingtesten Todesverachtung finden; aber es ist eben allenthalben Todesverachtung, nicht eigentliche Todesbesiegung. Sie werden erschüttert durch die Betrachtung der Helden des griechischen Alterthums, Sie werden erhoben, aber alle Heiterkeit griechischen Himmels, alle Musik ihres Lebens vermag nicht das düstre Licht zu zerstreuen, was in ihrer Seele zurück bleibt, wenn ein solcher Held gefallen ist. Das Vaterland ist ihnen alles, der schöne Boden, auf dem sich ihr frisches Leben umhertummelt, das Gedeihn der einzig schönen vaterländischen Gemeinschaft verdient allein, daß ihm das Leben zum Opfer gebracht werde. Jenseits des Todes in Aides Reich ist auch Leben, aber blasses, trübes Leben. Höchst treu dem Alterthum läßt Göthe die entführte Proserpina in der Unterwelt beym Anblick von Elysium ausrufen: in euren lispelnden Hainen, in euren dämmernden Wohnungen, rauschts nicht von Leben wie droben, schwebt nicht von Freude zu Schmerz der Seligkeit Fülle. — Der Held des Alterthums mochte begeistert von der Größe der Tugend, im Augenblick da er sich opferte,

der Dämmerung, die ihn jenseits am Kozyt erwartete, uneingedenk seyn; der Zuschauer seiner Catastrophe fühlt jene Dämmerung hinzu, wenn er das Alterthum versteht. Der Fluß Lethe, aus dem die Vergessenheit getrunken wird, ist von sentimentalen deutschen Dichtern des achtzehnten Jahrhunderts, den Matthissons u. s. w. übel gemißbraucht worden, indem man sich vorstellte, daß die gekränkte, traurige Psyche die Vergessenheit nur ihrer Sorgen aus dem Strome tränke, um nun in ungetrübter Seligkeit ein reineres Leben hinflattern zu können, da hingegen der staub- und schweißbedeckte Held vielmehr damit die Lebenslust abkühlte, vielmehr Vergessenheit der Lust als der Sorge aus dem wunderbaren Strome schöpfte, um die Farbenlosigkeit, die drückende Ruhe des Zustandes ertragen zu können, der ihn erwartete.

Wenn demnach Aeschylus und Euripides als die beyden Extreme, und Sophokles als der Mittler zwischen beyden dargestellt worden, wenn der letztere für den Vollender der tragischen Kunst gegolten hat, so ist bloß von der beschränkten tragischen Kunst die Rede gewesen; bloß mit Beziehung auf das Drama, im engeren Sinne des Wortes, sind die Dichter auf die angegebene Weise geordnet worden.

Mit der Rücksicht auf die vollendete religiöse Beruhigung steht Aeschylus oben an, ihm folgt So-

phokles, und diesem Euripides. Sie erinnern sich nehmlich, daß ich Aeschylus ihnen als rüstigen Kriegeshelden dargestellt, von Euripides hingegen bemerkt habe, daß er Mitschüler des Platon und mehr Philosoph als Held gewesen sey. Das Zeitalter des Aeschylus und der drey Schlachten bey Marathon, Platäa und Salamis, denen er beywohnte, war der höchste Tummelplatz des griechischen Lebens; die Zeit hingegen, in der Sophokles und Euripides glänzten, war weniger durch Krieg und Sieg verherrlicht, vielmehr neigten sich die Athener schon allzusehr nach den Künsten des Friedens, nach philosophischer Ruhe und Weichlichkeit hin. In dem Zeitalter des Aeschylus hatte jede noch so erschütternde Erinnerung an die unerbittliche Gewalt des Schicksals ein Gegengewicht, nemlich die Thaten, zu denen die Lage des Vaterlandes aufforderte. Wie die erbitterten Kriege gegen die Perser in den Griechen, ganz besonders das Gefühl der bürgerlichen Freyheit rege machten, so vermochte auch der Gedanke des Schicksals nirgends das Gefühl der innern Freyheit zu unterdrücken. Als hingegen Friede und Philosophie Athen entnervte, da ward die Erinnerung an die Härte, mit der das Schicksal das Haus des Oedipus und des Agamemnon verfolgt hatte, wieder mächtiger; und wenn die Nation sich auf der einen Seite der Weichlichkeit ergab, so mußte sie auf der andern desto mehr das Schicksal, welches aus dem griechi-

schen Alterthume her drohte, und dessen ferner Donner durch alle Erinnerung an die jüngeren Siege, an das Glück der Griechen bey Marathon und Salamis nicht übertäubt werden konnte, befürchten. Ich habe schon bemerkt, wie diese Drohungen des Schicksals nach dem Tode des Sophokles erfüllt worden, da zuerst Athens Größe am Heldenmuthe der Spartaner gebrochen, und endlich vom Norden Alexander die ganze Freyheit und Nationalität der Griechen zu Boden schlug. — Vergleichen Sie nun den Eindruck, den das Schicksal in den Darstellungen der drey Dichter auf Sie macht, so werden Sie finden, daß Aeschylus, trotz seiner Rauheit, seiner schroffen Größe, Sie dennoch am wenigsten verletzt, Sophokles durch die Harmonie seiner Kunst, durch seine menschliche Größe und Stille zwar beruhigt, aber allenthalben eine trübe Empfindung in Ihnen zurückläßt, Euripides endlich als die weichste Natur, wie unter dem Drucke des Schicksals selbst, lebt und dichtet, und um Ihnen wieder wohlzuthun, das einzige zu Hülfe ruft, was ihn trösten mochte, die Philosophie, daß, um mit den Worten des Götheschen Tasso zu reden, Sie also noch die Absicht wohlzuthun bemerken, und diese Sie nun erst doppelt verstimmt. — Wenn also Sophokles als Dichter, im Umkreise seiner Kunst wirkend, der vollendetste von den dreyen zu nennen ist, so ragt vielmehr als Mensch und Grieche Aeschylus vor ihnen hervor, wo man dann aber natürlich in Rechnung bringen

muß, was er ausser der Bühne und vornehmlich auf den Schlachtfeldern gewesen. — Unter allen Tragödien des Aeschylus, die auf unsre Zeiten gekommen, verdient besondre Auszeichnung der Prometheus. Aeschylus hatte diesen grossen, seiner trotzigen Seele so angemessenen Gegenstand in drey Tragödien abgebildet, die also einen griechischen theatralischen Tag, nebst dem vielleicht noch hinzugefügten satyrischen Drama vollständig erfüllten: die erste Tragödie stellte dar, wie Prometheus für die Menschen das Feuer geraubt, und vom Himmel auf die Erde herunter gebracht habe, die zweyte zeigte die Strafe, die er dafür erhalten, wie er am Kaukasus angeschmiedet worden, und dort noch den Göttern getrotzt habe, in der dritten sah man, wie er endlich vom Herkules, der den Geier, welcher an seiner Leber nagte, erschoß, befreyt wurde. Aus diesem erhabenen Cyklus hatte das Alterthum die erste und die dritte Darstellung vor uns voraus; nur die zweyte, der gefesselte Prometheus, die Geschichte seiner Strafe ist auf unsre Zeit herunter gekommen. Auf der Spitze des Felsens ist Prometheus angeschmiedet; Wolken oder Quellgeister, die Töchter des Oceans, nahen sich ihm; aufgeschreckt durch das Krachen der schmiedenden Hämmer, das sie innen im Berge vernommen haben, kommen sie herauf zu ihm, und bilden das tröstende, mildernde Chor. Dem Prometheus, der dem Zorne des Zevs

zu unterliegen scheint, stellt der Dichter gegenüber die Jo, die der Liebe des Gottes unterliegt. Durch die Eifersucht der Juno in eine Kuh verwandelt, schweift sie von der Bremse verfolgt über die Erde hin, und erhält hier am Kaukasus, vom Prometheus die Weissagung ihrer künftigen Schicksale: aus ihr wird im spät nachfolgende Gliede sein Retter, der Herkules entstehn; Zevs Thron sey noch nicht so fest, er werde erschüttert werden dereinst. Diese Worte am Kaukasus gesprochen, vernimmt Zevs, und sendet den Hermes, ihn zu fragen und zu peinigen, daß er sagen solle, was er über Zevs Schicksal wisse. Prometheus widersteht, wie Hermes ihn auch quälen mag; die Erde bebt, der Kaukasus will ineinander stürzen, Blitze des Zevs fahren auf ihn hernieder, ihn zu zwingen, aber Prometheus verschweigt, was er von der Zukunft weiß, und so endigt die Tragödie. — Die Kraft des Leidens und die Kraft des Duldens stehn einander gegenüber, beyde aber unterworfen dem gemeinschaftlichen Schicksal. Denken Sie sich einstweilen den Prometheus als die Klugheit, die Vernunft, die Vorsicht, denken Sie ihn sich als eben jenes unauslöschliche Feuer, von dem gesagt wird, daß er es geraubt habe, um die Menschen zu beglücken, und den Trieb zu holden Künsten, die er alle gelehrt haben soll, ihren Busen einzuflößen, so sehn Sie vielmehr in dieser Tragödie das Schicksal mit dem leidenden Menschen im Bunde, denn Prome-

theus weiß ja den Rath des Schicksals, und ist unsterblich. Wenn nun auch diese Tragödie wegen der darin enthaltenen Schmähungen des Zevs von den Griechen als irreligiös verdammt wurde, so können wir doch nicht umhin, den höchsten Kampf um die Religion und für die Religion in diesem Werke zu schauen. In dem erhabenen Protestantismus der Lebenskraft und der Freyheit gegen die Naturkraft und Tyranney, der hier dargestellt wird, läßt sich eine viel reinere Beruhigung schöpfen, als in der griechischen Religiosität, mit der die Tragödien des Sophokles sich schließen. Wo Aeschylus den Tod oder das Schicksal darstellt in den Eumeniden, in den sieben gegen Theben — da allenthalben werden sie überschrien vom Tumulte des Lebens. So war die grosse Natur, die auf ihrem Grabmale wohl der Mitgenossenschaft im Kampfe gegen die Perser, der Thaten des Kriegs, die sie verrichtet, gedachte, von den Tragödien aber, von allem Dichterruhme schwieg. — Sophokles hingegen, dessen Jugend in die kriegerische, dessen Alter in die philosophische Zeit Athens gefallen war, stellt uns das menschliche Gute und Schöne, was im Gefolge der grossen Triumphe über Griechenland gekommen war, dar; da aber das reizende Wort seiner Kunst nicht mehr getragen und begleitet wurde von den entsprechenden Thaten, so mußte, wie harmonisch seine Kunst auch redete, wie rein das griechische Wesen auch von seinem Munde ausgieng,

dennoch ein viel unversöhnteres Gefühl nach seinen Darstellungen hinterbleiben; immerfort schreckt und betrübt das Traumbild, von dem Novalis sprach:

Das furchtbar zu den frohen Tischen trat
Und das Gemüth in wilde Schrecken hüllte.
Hier wußten selbst die Götter keinen Rath,
Der die beklommne Brust mit Trost erfüllte.
Geheimnißvoll war dieses Unholds Pfad,
Des Wuth kein Flehn und keine Gabe stillte;
Es war der Tod der dieses Lustgelag
Mit Angst und Schmerz und Thränen unterbrach.

Ich nehme den Begriff Tod hier in seiner allerweitesten Bedeutung, als Untergang überhaupt. Da nun dieser in den Tragödien des Sophokles überall zwar gemildert durch die Kunst, aber nicht besiegt durch die Kunst dargestellt wird; da das Schicksal nie abgebildet wird, als erzeugend das Gefühl der Freyheit, sondern alles sich darauf bezog, das Schicksal darzustellen, als harmonisch eingreifend in die Erzeugnisse der Freyheit; da, wie furchtbar die Götter auch mit dem Leben der Sterblichen schalteten, dennoch wenigstens einen schönen Akkord zwischen dem Göttlichen und Menschlichen zu bilden versucht wurde — so konnte nie durch die Tragödie jene vollständige Einheit des Glaubens bewirkt werden, die die zukünftige, von mir hinlänglich angedeutete Tragödie in

dem Herzen der Zuschauer hinterlassen muß. In diesem Glauben werden Nothwendigkeit und Freyheit einander gegenüber stehn und ineinander leben, ein ruhiges Gesetz wird darin das Göttliche und das Menschliche umfangen, wenn die Griechen nur die unruhige Willkühr des Schicksals zwischen beyden schalten sahn. Es kommt darauf an, das reine Verhältniß zwischen den Griechen und unsern Forderungen an die Menschheit zu bestimmen; dieß konnte nicht anders geschehn, als indem ich jenes herrliche Volk augenblicklich unserm Maaßstabe unterwarf. Lassen Sie uns jetzt, ungestört durch diese Forderungen, die Darstellung ruhig beschließen. —

Ich befürchte nicht, daß irgend jemand meine Würdigung des griechischen Alterthums und seiner Tragödie, wie einen Tadel desselben verstanden haben könnte. Das Ideal einer vergangenen Zeit kann man aus der Geschichte herausheben, und mit dem Ideale vergleichen, was man in seiner Brust trägt, aber ruhig füge man es zuletzt an die heilige Stelle der Geschichte wieder ein, von der man es fortgenommen. Sie trauen mir zu, daß nur mit diesem Vorbehalt, ich es auf eine kleine Weile aus seinem Zusammenhang herausgerissen. Voltaire in seinen lettres sur Oedipe verfährt etwas anders mit dem Sophokles. Nachdem er vermittelst der Dacierschen Uebersetzung des Sophokleschen Oedipus, diese Tragödie aus dem

griechischen Boden herausgerissen, das was ihm die Blüthen an diesem Werke zu seyn schienen, abgepflückt, und in seiner Blumenfabrik, wie es sich versteht, einen neuen und bessern Oedip in der Eil zu Stande gebracht hat, wirft er die ehrwürdige Antike fort, und meint: l'harmonie des vers et le pathétique qui regne dans le style de Sophocle ont pu séduire les Athéniens, qui avec tout leur esprit et toute leur politesse ne pouvoient avoir une juste idée de la perfection d'un art qui étoit encore dans son enfance, und um seinen Tadel oder vielmehr um die Grichen zu entschuldigen, nimmt er sich die Mühe zu sagen: nous devons nous mêmes en blamant les tragédies des Grecs, réspecter le génie de leurs auteurs: leur fautes sont sur le compte de leur siècle, leurs beautés n'appartiennent qu'à eux; et il est à croire, que, s'ils étoient nés de nos jours, ils auroient perfectionné l'art qu'ils ont presque inventé de leur temps. Es gehöre, meint dieser beherzte Mann ferner, zu den Ungerechtigkeiten unserer (der Voltaireschen Zeit,) daß man die Griechen nicht lesen wolle, da sie doch zu viel Schönheiten hätten, pour qu'on les méprise entièrement. — Weit entfernt auch nur vom Skelet der griechischen Tragödie eine Vorstellung zu haben, glaubt er dasjenige mit männlicher Reife auszuführen, was die Griechen nur im ersten kindischen Wahne entworfen hätten. — Wir dagegen erkennen

als Künstler den Sophokles für unsern ewigen Meister, wir glauben an seiner Hand am sichersten eingeführt zu werden in die Geheimnisse der Kunst, von ihm am sichersten zu lernen, was uns fehlt, eben jene Einheit des Geistes und des Werks, jene Vollendung, jene Gediegenheit, jene dramatische Ganzheit, und jenen in dem Werke selbst gegründeten und ihm ganz eigenthümlichen Rythmus; wir vermessen uns keiner Forderung, als solcher etwa, die aus den religiösen Tiefen unsers Gemüthes entspringt! Wir, die wir Göthen haben, halten noch immer Sophokles für seinen und unsern Meister!

20.

Ironie, Lustspiel, Aristophanes.

Motto: Nicht dadurch daß, wie die gelehrten Pedanten unsrer Zeit meinen, recht viele zum Schweigen gebracht werden, sondern dadurch, daß recht viele zum Worte kommen, wird dem göttlichen in Wissenschaft und Kunst gedient.

Der ehrliche Sulzer sagte: „die Grundregel, die der komische Dichter beständig vor Augen haben muß, ist nicht die, nach welcher Aristophanes sich allein scheint gerichtet zu haben: Spotte und erwecke Verachtung und Gelächter, sondern diese: Mahle Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menschen interessant sind." — Es ist oft sehr gerathen, auf eine ganz ordinaire Ansicht in der Literatur zurückzublicken, nicht etwa um daraus die Satisfaction zu schöpfen, daß wir es denn doch zuletzt so herrlich weit gebracht, sondern um immer eingedenk zu bleiben des Weges, den wir gegangen sind. Sulzer zieht sich eine Regel ab, vom Aristophanes,

die von keiner Seite auf diesen paßt; hierauf meint er, es sey eine schlechte Regel, und fügt mit einer gewissen Selbstgenügsamkeit, seiner Sache völlig gewiß, die beßre Regel hinzu: Male Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menschen interessant sind. — Man sollte denken, diese Regel wäre von Ifflands Sittengemälden, oder Ifflands Sittengemälde wären von dieser Regel abstrahirt, so genau passen dieß Ideal, und diese Ausführung auf einander. Uebrigens ist es unmöglich, unmäßiger und genügsamer zugleich in einer und derselben Periode zu seyn, als dieser Kunstrichter: Den Dichter, der das Atheniſche Publikum in den Taumel des Komischen hinriß, verschmäht er, und wäre zufrieden, wenn ihm einer die Sitten und Menschen um ihn her auf eine interessante Weise zu zeichnen wüßte. — Was widersteht ihm wohl an Aristophanes? — Daß die Kunst im griechischen Lustspiel dreist und muthwillig in das wirkliche Leben eingreift, daß sie wohl gar demselben trotzt und es unter die Füße tritt, während sie bey uns sich gehorsam nach unsern bürgerlichen Verhältnissen bequemt, und wohlgezogen, artig, discret, ohne alle Persönlichkeit gewissermassen nur spricht, wenn sie gefragt wird. Besonders zuwider ferner ist ihm an Aristophanes, daß er so unaufhörliches unmäßiges Gelächter erregt, während der ordinaire denkende und empfindende Mann unsrer Zeit nur das Lächeln vertragen kann; daß er ferner den

ganzen Menschen in den komischen Rausch hineinzieht, da hingegen wir gebildete Leute schon mit leisen moralischen Winken, mit komischen Anspielungen, mit satyrischen Seitenblicken zufrieden gestellt sind. — Nach den Forderungen jenes mäßigen genügsamen Mannes wimmelt das deutsche Theater von Lustspielen; ich dagegen fange meine heutige Vorbereitung auf das griechische Lustspiel damit an zu erklären, nicht nur, daß wir eine dem Aristophanes entsprechende Erscheinung auf unsrer Bühne gänzlich entbehren, sondern, daß das Lustspiel selbst, einige von andern Nationen entlehnte Poesien ausgenommen, auf dem deutschen Theater durchaus noch nicht existirt. — Um dieses Wort zu bewähren, lassen sie mich zuförderst einen griechischen Begriff entwickeln, der vor einigen Jahren von geistreichen Freunden der Kunst wieder hergestellt, nachher aber von kindischen Nachahmern derselben, durch ekelhaften Mißbrauch zertreten worden, nichts destoweniger aber das ganze Geheimniß des künstlerischen Lebens in seiner wahren ursprünglichen Gestalt ausdrückt, den Begriff der Ironie. Verlangen Sie eine deutsche Uebersetzung des Worts, so weiß ich Ihnen keine beßre zu geben, als: Offenbarung der Freyheit des Künstlers oder des Menschen. Die Kritik redet den Künstler oder den Menschen also an: wie herrlich das sey, was du mir darstellst, wie groß und heilig die Idee, welche du mir verherrlichst, immer will ich wissen, ob du deine

Freyheit behauptest. Unterwirfst du dich irgend einer noch so schön von dir ausgesprochenen Idee, bleibst du kleben an irgend einem bestimmten Dienst des Heiligen auf Erden, behandelst du irgend einen Gedanken oder Menschen mit immer wiederkehrender Vorliebe, nährst du gegen gewisse Formen des Lebens eine unüberwindliche Abneigung, so mangelt dir die Ironie, die göttliche Freyheit des Geistes, ohne die es weder Ideen, noch Heiliges, noch Liebe giebt. — Lassen Sie uns das Ganze etwas näher auf den Menschen anwenden und diesen besonders so anreden: du nährst die Liebe gegen irgend ein bestimmtes Schönes, wirst nicht müde, es immer mehr in allen seinen Tiefen zu betrachten und zu bewundern! Die Frage ist, verlierst du darüber die Freyheit, die leichte Beweglichkeit deines Geistes, fallen deinem Geiste die ihm angebornen Flügel ab, oder wächst dadurch deine Empfänglichkeit für alles Schöne überhaupt, kannst du dich im Genuße des Schönen über das Schöne noch erheben? — damit ist nicht gesagt, du dürfest dich dem Freunde oder einem Kunstwerk nicht hingeben, vielmehr sollst du dich hingeben, denn wie wolltest du mir deine Freyheit, deine Unabhängigkeit zeigen, wenn du wie Holz durch deine Natur schon immer oben zu schwimmen genöthigt — wenn du kalt und gleichgültig wärest; du sollst nicht versinken, verlange ich. Du antwortest mir: es sey dein Stolz dich ganz unterzutauchen, deiner selbst zu vergessen,

im Genusse des Schönen, für das bestimmt erkannte Gute und Schöne, sey es eine geliebte Person, sey es ein Vaterland, sey es ein großer herrlicher Entschluß, sey es die Religion selbst, zu leben und zu sterben! Wohl, es ist auch mein Stolz, daß ich dieses zu können glaube! Aber ist das ein wahrer Taucher, der wohl in die Tiefe des Meeres hinabsteigen, aber nicht wieder sich hinaufschwingen kann; ist es denn ein Verdienst, seiner selbst zu vergessen, wenn man die Kraft verloren hat, sich seiner selbst zu erinnern, und ist es der Rede werth, für irgend eine Sache leben und sterben zu können, wenn man nicht anders zu leben vermag, als in dieser Sache, und ohne sie kein Ausweg bleibt als der Tod? — Dient z. B. ein Schwärmer, ein gemeiner Mystiker, der Sache, für die er schwärmt; kann dem Schönen, wofür er schwärmt, sein Schwärmen wohlgefallen? Er schwärmt für die Sache, nicht etwa, weil er sich zu tief untertauchte, sondern, weil er nur wie ein schlechter Schwimmer etwas an der Oberfläche Bescheid wußte. Dem geliebten Gegenstande ist also nie damit gedient, daß du in ihm untergehst und versinkst, sondern vielmehr, daß du in seine ganze Tiefe mit Freyheit eingehst, was du nur vermagst, wenn du mit immer gegenwärtiger Freyheit, dich wieder zu erheben, in dich selbst aus deiner Hingebung zurückzukehren im Stande bist. — Möge dann eine mächtige Welle im Meere der Schönheit dich augenblicklich eben

durch ihre Macht hinabreißen in die Tiefe, darum versinkest du nicht, das Gefühl deiner Kraft meldet sich wieder, und mit Freyheit schwingst du dich hinauf! — So ist das Leben des Künstlers, es mag ihn oft unwiderstehlich hinabziehen, wie die Nymphe den Götheschen Fischer, aber ehe ihr es noch glaubt, ist er wieder schöner, freyer und lebendiger oben. — Lassen Sie uns das Ganze an einem noch näher liegenden Beyspiele betrachten. Setzen wir den Fall: ein wohlgesinnter — es mit der Sache der Kunst wenigstens redlich meinender Kritiker habe das Wesen der Tragödie vor einer gebildeten Versammlung vorzutragen: setzen wir ferner, alle seine Studien, seine Vorübungen in der Kunst, in der Wissenschaft und im Leben haben ihn immerfort wieder zurückgeführt, auf eine einzelne bestimmte Schönheit, auf die Schönheit der christlichen Religion. Wie uns die einzelnen Besitzthümer der Welt erst recht werth werden, wenn wir sie auf eine schöne einzelne Stelle beziehn, wenn wir sie versammeln in einem Hause, worin alles, was wir geliebt haben, vielleicht unsre Voreltern schon, immer versammelt waren; so setzen wir, erhielte in den Augen des erwähnten Freundes der Kritik, das Größte wie das Unscheinbarste, Kleinste, was ihm in Leben, Wissenschaft und Kunst begegnet wäre, erst wahren Sinn, wenn er es auf die heiligen Empfindungen seiner Religion bezöge. — Sie würden alle sagen: daran thut er recht, jeder von uns hat irgend

eine solche Lieblingsstelle; jedem von uns hat sein Leben irgend eine Gemeinschaft, irgend einen Vereinigungspunkt besonders werth gemacht, und jeder von uns ist nicht zufrieden, bis jede neue Schönheit die er erkennen mag, sich in dem Hause einwohnt, darin es ihm wohl ist; irgend ein Mensch ist ihm besonders lieb, so ruht er nicht eher, bis er jede neue gute Bekanntschaft, mit dem vorzüglich geliebten in Beziehung bringt; er strebt, daß der neue Freund und der alte vorzüglich geliebte Freund, auch wieder unter einander Freunde werden. Wohl! das geben sie dem Kritiker zu! Wenn er aber für den alten vorzüglich geliebten Freund ausschließend schwärmte, und die Möglichkeit eines neuen Freundes abläugnete, so würden sie ihn mit Recht einen Mystiker nennen, sie würden ihm eben das Bewußtseyn seiner Freyheit absprechen; sie würden ihm sagen, er sey versunken, er sey verzehrt worden von den Flammen der Schönheit, die ihm erschienen ist. Sie könnten es zwar unbegreiflich finden, wie er eine von der Zeit durch Spott und Unglauben, noch mehr aber durch fade, poetisirende Modeschwärmerey herabgewürdigte Sache, wie die christliche Religion, gerade zu seinem ersten Freunde erwählen könne; sobald er Ihnen aber zeigte, daß er über seinen großen Freund, die Welt nicht vergessen habe, daß er ferner deshalb nicht minder offen und empfänglich für die liebsten Besitzthümer Ihres Lebens sey, so würde sich dieser Mensch schon anhö-

ren lassen. Sein Streben und seine Liebe wäre frey und ironisch! — Wohlan! sein älterer Freund ist die Sache der christlichen Religion, sein jüngerer die Sache der dramatischen Kunst: er darf nicht ruhen, bis er diese beyde unter einander zu Freunden gemacht hat. Er überdenkt die Geschichte des ältern und die des jüngern Freundes, und sieht auf den ersten Blick die gemeinschaftliche Schönheit in beyden; er sieht was ihn in der Tragödie erhebt ist dasselbe, was ihn in der heiligen — und durch den Glauben ganzer Jahrtausende von kräftigen, großen Geschlechtern der Menschen von neuem geheiligten Geschichte erhebt. Wie er nun die Natur der Tragödie vor einer Versammlung von Freunden der Kunst darstellt, deutet er durch ein Paar leichte Worte: Auferstehungsmoment, Himmelfahrtsmoment, sein Streben an, seine Freunde unter einander zu Freunden zu machen, und verfährt so, wenn nicht künstlerisch selbst, doch in künstlerischer Manier; er offenbart beym neuen, daß er des alten nicht vergesse, er offenbart in seiner Art, des alten zu gedenken, daß er in diesem nicht untergegangen sey, daß er die Freyheit nicht verloren. — Wenn derselbe Kritiker nun plötzlich mit Scherz und Spiel die christliche Religion Ihnen in einem offenbar durchaus komischen Lichte darstellte; wenn er sich selbst mit seinen Auferstehungs- und Himmelfarthsmomenten und mit seinem ganzen Glauben auslachte, was würden sie nun von ihm denken?

Sie würden fragen, reißest du dich mit Freyheit los aus der Bezauberung deines Glaubens, oder haben dir fremde Tadler blos deinen Glauben, den du bey der Tragödie, an einer Stelle, wo er nicht hingehörte, ungeschickt anbrachtest, verleidet, und dich erbittert gegen ihn; und lachst du ihn jetzt aus, um dich für den Schmerz schadlos zu halten, den dir der Tadel zugezogen; lachst du mit Freyheit, oder genöthigt und mit Bitterkeit, lachst du mit reiner Ironie, oder mit schmutziger Satyre?

Gewiß geben Sie alle mir zu, daß es ein zwiefaches Lachen gebe, ein unschuldiges argloses und ein unreines übelwollendes Lachen. Den Gegenstand des arglosen Lachens nennen wir einen komischen, den Gegenstand des unreinen, herabwürdigenden Lachens nennen wir einen lächerlichen Gegenstand; Sie würden also den Kritiker, der sich von der Gottseligkeit auf die Seite des Spieles mit göttlichen Dingen hinübergeworfen hätte, fragen: ist dir dein religiöser Glaube plötzlich ein komischer oder ein lächerlicher Gegenstand geworden? Mit andern Worten, bist du blos, wie das Jahrhundert Ludwig XIV. in das Jahrhundert Voltaires aus einem Extrem ins andre gefallen, aus einer weinerlichen bigotten finstern Stimmung in eine spötterische frivole bunte, oder bist du mit Freyheit, mit Bewußtseyn, mit Ironie von der einen Seite der Menschheit, von der tragischen auf

die andere, die komische Seite, hinübergetreten? Denn der Kritiker kann sich mit großem Rechte auf die heiligen Komödien des Mittelalters berufen, die bey Processionen und in den Kirchen selbst gehalten wurden, die mit unbegränzter Freyheit die Lebens- und Leidensgeschichte Christi, in wahrhaft komischen Lichte darstellen, und von der Kirche nicht blos geduldet, sondern oft von ihr selbst unternommen und von Geistlichen verfaßt wurden. Nun legt man der Kirche ja so gern die Absicht unter, mit einem Schimmer der Heiligkeit blenden zu wollen, wie würde sie also diese Komödien ermuntert haben, wenn diese nicht ihrer Natur, und ihrer ganzen uns selbst noch jetzt immer zugänglichen Gestalt nach, der Heiligkeit der christlichen Religion recht angemessen gewesen wären. Manche Reste dieser christlichen Lustspiele sind uns erhalten, und wir erkennen auch wirklich an ihnen und empfehlen sie als ein Muster des recht unschuldigen, recht dramatisch-komischen.

Mit, und unmittelbar nach der herzlichsten, hingebendsten Andacht, unmittelbar nach den tiefsten Rührungen der Religion, konnte ein edles Gemüth des Mittelalters, wir fühlen es noch heut, übergehn zum freysten Scherz über Gegenstände des heiligen Glaubens. Warum? Darum, weil beyde Empfindungen, die des Ernstes und der Lust, nur geschieden sind, in einem unedlen irreligiösen Gemüth, dagegen in einem

ächten, gediegenen Herzen belebt sind, beyde von derselben Andacht und Frömmigkeit. — In wie hoher und ernster Gestalt die Religion dem menschlichen Herzen auch erscheinen mag, immer wird es noch eine höhere und unendlich höhere Gestalt geben; welcher Mensch nun die Gestalt irgend eines Augenblicks für die Höchste nimmt, und sich in dieser dumpf und bigott verliert, der ist in seinem Mysticismus eben so irreligiös, als der Religionsspötter in seiner Frivolität. Der ächte Mensch des Mittelalters öffnete gläubig und fromm seine Brust allen heiligen ernsten Schauern der Religion, gab sich ihr ganz hin, aber wohl wissend, daß es noch eine viel höhere Andacht gebe, daß die Religion noch in ganz andrer Erhabenheit erscheinen könne, öffnete er eben so treuherzig dieselbe Brust der Flamme des Scherzes und Witzes und so reinigte sie sich wechselsweise in Feuer und in Thränen zu einem ächten Heiligthum. Das eben ist der Unterschied, nicht die Religion selbst ward ausgelacht, wie in Voltaires Pucelle d'Orleans, sondern seinen in der reinsten Gestalt noch immer, gegen die Religion selbst, unwürdigen Glauben an die Religion belachte der Mensch. Eben so in Athen! Was den Griechen am theuersten war, das Vaterland, das Volk, die Stadt, welche eben in der Tragödie verherrlicht, von den Göttern abgeleitet, von ihrem unmittelbaren Segen ausgestattet und befruchtet, dargestellt worden waren, wie denn die griechi-

sche Tragödie überhaupt Gottesdienst des Vaterlandes heißen konnte, dasselbe Volk, mit seiner Verfassung und seinen Göttern ward in der Komödie mit der zügellosesten Freyheit verspottet, und auch seine endliche Gestalt von der Flamme des Witzes verzehrt, vernichtet, geopfert; um das unendliche Gemein-Wesen zu verherrlichen, ward die endliche Republik mit allen ihren Häuptern, Demagogen und Heiligthümern dem unmäßigsten Gelächter Preis gegeben. Auch die zügellosen Komödien des Aristophanes wurden an der Bildsäule des Gottes, unter dem Vorsitz des Bachus gegeben! eben so hatte im Haupt des Dichters, dieser mochte sich nun wie Euripides, dem tragischen Ernst, oder wie Aristophanes, dem komischen Spiel ergeben, allemal der Gott den Vorsitz. Deshalb konnten Sokrates, Euripides und die Häupter der Republik sich mit allen Waffen des Witzes parodiren und travestiren sehen, ihre Gesichtszüge und Geberden durch Masken und mimische Kunst, in den komischen Situationen nachgeahmt finden, und unter allen Zuschauern vielleicht gerade am allerherzlichsten lachen. Sie konnten es, denn in der Seele des Künstlers und auf der Bühne präsidirte der Gott! mit andern allgemeineren Worten: in der Seele des Künstlers und auf der Bühne offenbarte sich allenthalben das Bewußtseyn der inneren Freyheit, oder die Ironie. —

Es kann meinen hochzuverehrenden Zuhörern nicht entgangen seyn, daß ich in dieser ganzen Dar-

stellung zwey Gattungen der Ironie, die komische Ironie und die tragische habe unterscheiden wollen. Im gemeinen Leben, wo man Ironie und Satyre so leicht zu verwechseln pflegt, wird gewöhnlich unter der Ironie eine Aeußerung von komischer Stimmung gemeint. Diesem ganz entgegen habe ich gezeigt, wie auch der wahre Ernst sich ironisch zeigen müsse, wie auch in der höchsten, ernsthaftesten, innigsten Hingebung an irgend eine Schönheit, sey es eine göttliche oder menschliche, das Gemüth immer seine Freyheit behaupten, und diese offenbaren; wie es seine Empfänglichkeit bewahren müsse, für jede neue noch so verschiedene Gestalt. Der Ernst von der Ironie entblößt, gibt das weinerliche, dagegen von der Ironie, oder dem Gotte oder der Freyheit begleitet, gibt er, wie ich in unserer vorigen Unterhaltung am Egmont und an Göthes Elegie Euphrosyne gezeigt habe, das tragische: der Scherz von der Ironie entblößt, gibt das lächerliche und so die Satyre; der Scherz im Bunde mit der Ironie, wie in den von mir hinlänglich beschriebenen komischen Spielen mit der Religion, das ächte, reine, unschuldige, komische. Es giebt im Laufe der innigsten Liebe zu einem Menschen Momente, wo man sein ganzes Treiben und Thun plötzlich in einem solchen rein komischen Lichte sieht, wo man über dieselbe Gestalt, die man mit Thränen anbeten möchte, die vielleicht unsers Lebens Mittelpunkt ist, mit deren Verschwinden vielleicht

auf lange Zeit alle Harmonie unsrer Brust gestört seyn möchte, wo man über diese nicht aufhören kann, zu lachen, alles was sie thun mag, innerlich naiv und komisch zu finden, und vielleicht von ihrem Werth gerade inniger durchdrungen ist, als jemals: es ist dann, als ob die Seele sich ein heiliges Feuer anzündete, um allen irdischen Stoff zu verzehren, und nachher das Geliebte in einer viel reineren, ernsteren und unzerstörbareren Form wieder aufzufassen. So, gerade so, in einem und demselben Element der Liebe, sollen Ernst und Spiel, tragisches und komisches wechseln und leben. Dann wird der Ernst nie schwerfällig, bigott, abergläubig, kurz monologisch, dann wird der Scherz nie flatterhaft, frivol, ungläubig, kurz dialogisch erscheinen: sondern wie Monolog und Dialog im Drama sich veredeln, und in eine Gestalt, in die dramatische durchdringen, so werden die Geister des Tragischen und die Geister des Komischen im schönen Wechsel ihre Plätze vertauschen, und in beyden wieder ein Geist allgegenwärtig walten. Nennen Sie diesen nun den Geist der Liebe, oder den Geist der Freyheit; nennen Sie ihn Herz oder Gott — mir schien in der Beziehung auf den individuellen Gegenstand dieser Vorlesungen am gerathensten ihn mit dem bewegtesten, zartesten, geflügeltsten Geist der alten Welt, mit dem Zeitgenossen des Aristophanes, mit Platon: Ironie zu nennen. —

Offenbarung der Freyheit habe ich sie zuerst genannt, und damit keineswegs gemeint, daß der Künstler äussern müsse, wie er allenthalben des Begriffes der Freyheit, wie er ihn in irgend einer gemeinen philosophischen Schule auffassen gelernt, eingedenk seyn solle. Frey von jeder ausschließenden Regel, frey von jeder unbedingten Autorität soll er sich bewegen, und soll mit immer wachsendem Willen, mit immer steigender Kraft, trotz allen früheren Jahrhunderten, trotz allen verehrten Namen, — seine Gegenwart, seine Zeit und sich selbst geltend machen. Nachdem der Begriff der Ironie durch Friedrich Schlegel wieder aufgestellt worden, fiel ein Heer von poetisirenden Modephilosophen über das Wort her, und von der Schlegelschen selbst noch unvollständigen Erklärung, wieder nur den halben Sinn aufgreifend, ward entweder eine gewisse träumerische Gleichgültigkeit gegen die ernsteren Verhältnisse des Lebens, gegen bürgerliche Geschäfte; ein gewisses satyrisirendes Scherztreiben mit heiligen Dingen und uralten Sitten; ein gewisses Streben, den Schein von Unverständlichkeit und Unbegreiflichkeit, vor schlichten, gutgesinnten Leuten durchzusetzen, oder wohl gar das noch elendere Streben, den ungemeinen, den ganz besondern, den Verächter der Zeit und der Umgebungen zu spielen, mit jenem ehrwürdigen Namen bezeichnet. — Mit dem allerheiligsten, ich habe es gesagt, und, glaub' ich, gezeigt, kann gespielt wer-

den, aber auch dieses Spiel muß ein reines, unschuldiges, argloses, freundliches, heiliges Spiel seyn. Denn was ist das Allerheiligste, was ist die höchste Schönheit, was ist die reinste Wahrheit anders, als Saamen, der wieder ausgestreut werden muß, für eine noch höhere Ernte: Prüfungen des Lebens führen Zweifel herbey, die das frömmste Gemüth in seinem Glauben stören, oft wohl diesen Glauben verzehren, um einen höheren Glauben zu erzeugen. Weißt du diese Zweifel selbst zu erzeugen, weißt du dich selbst zu prüfen, vermagst du gegen alles Bestimmteste, was du glaubst, gegen jede Erfahrung, gegen jeden Grundsatz zu protestiren, aber nicht in der gemeinen Absicht, nicht um die elende Satisfaction deines Verstandes oder deiner Kraft, daß du so ernste, heilige Dinge, zerstören kannst, wie es manchem Revolutionär dieser Zeit widerfahren, sondern in der Absicht, um höhern Glauben, höhere Erfahrungen, einen höheren Grundsatz, kurz das Bessere an ihre Stelle zu setzen, so schreibe du dir die Ironie zu, die ich nach Platon hier charakterisirt habe. — Shakespear, und überhaupt die Dichter des Mittelalters lieben die Könige neben den Narren darzustellen: es ist nichts anders als der Glaube und der Zweifel, die in einander verwebt und verschränkt werden. Die Könige werden in der Witzesflamme des Narren, die sie in den bedeutendsten Momenten umspielt, rein gebrannt;

aus ihrer irdischen traurigen Erhabenheit, wird eben durch die komische Ironie des Narren eine immer göttlichere, tragischere. Eben so und hier beziehe ich mich insbesondere auf den König Lear, von Shakespear, wirkt die wachsende tragische Ironie des Königs erhebend auf den Narren zurück. Das Lächerliche, wie seine bunte, klingende Kleidung andeutet, war der Punkt, von dem der Narr ausgieng; sehen Sie nun, wie er unter fortschreitender Einwirkung des tragischen neben ihm, immer reiner, immer komischer wird, bis er endlich als erhabenes Wesen, im sonderbarsten Contrast gegen seine Kleidung, neben dem Könige stehn bleibt, so daß man unentschieden die Krone wechselsweise von dem einen der beiden Häupter auf das andere hinübertragen möchte. — Eine lange Einleitung zum Aristophanes, werden Sie sagen! — Ja es kann bey dem Aristophanes überhaupt nur bey der Einleitung bleiben; Darstellung würde eine eigene Vorlesung verlangen.

Es bedurfte dieser ersten Einleitung um den entehrenden Verdacht abzuwehren, als wage ein in unreinem Mysticismus versunkenes, von den Modeschwärmereyen seiner Zeit angestecktes Gemüth, ein in sentimentalen, weichlichen Phantasien entmanntes Herz von dem ausserordentlichsten, was der spielende Verstand hervorgebracht öffentlich auch nur

zu sprechen. Es bedarf noch einer andern Einleitung, um den falschen Begriff der Mäßigung im Komischen, der in gebildeten Zuschauern der deutschen Bühne entstanden ist, und in dem sich gerade der tugendhafte Sinn des Publikums den s. g. Dichtern gegenüber äussert, die den unschuldigen Spott nicht verstehn; um diese falsche Mäßigung, ohne Aergerniß zu beseitigen, und dagegen das wahre Maaß zu bestimmen, nemlich die Ironie.

Ein ächtes Lustspiel ist durchaus unverständlich für den, der das dazu gehörige Publikum nicht kennt. Im Trauerspiele sind Bühne und Publikum streng von einander geschieden; die Vergangenheit und die Geschichte sind die Gegenstände der Tragödie, sie sprechen bestimmt und unabänderlich zum Volke; so bald aber das Lustspiel einzieht in das Theater, dessen Hauptgegenstand die Zukunft, dessen Wesen daher freyes Spiel mit der Gegenwart, freyes Gestalten und Umgestalten der Dinge ist; eben so bald erhält jeder freye Mann eine Stimme, und wenn auch die Zuschauer nicht grade wirklich mit dem Munde zum Worte kommen, wie in jenem französischen Lustspiel, wo ein in den Logen unter den Zuschauern befindlicher Schauspieler plötzlich das Wort nimmt, und zu unsäglicher Belustigung des Publikums in das Stück eingreift; so zieht dagegen der Dichter sein Publikum unter mancherley

Gestalten auf die Bühne, er läßt die Zuschauer vielfältig anreden; der Harlekin, sein Repräsentant, beträgt sich als wenn er nicht bloß auf der Bühne, sondern im ganzen Theater unter den Zuschauern so gut als unter den Schauspielern zu Hause wäre; der Dichter bringt allenfalls, wie es Ludwig Tieck mit grossem Genie gethan, eine kleinere Bühne auf die grössere Bühne, und läßt neben der kleineren Bühne ein kleineres Publikum sitzen, und die gangbaren falschen und beschränkten Kunsturtheile des grösseren Publikums legt er dem kleineren in den Mund, so daß das grössere Publikum seine eigene Einseitigkeit und Geschmacklosigkeit in der Flamme der Lust und des Komischen verzehren sieht, und so durch die kluge Veranstaltung des Dichters in seine Ironie unmerklich hineingezogen wird. Kurz, in der Tragödie spricht die Bühne allein, und so ist sie mehr monologischer, monarchischer Natur; in der Komödie sprechen Bühne und Publikum gemeinschaftlich auf der Bühne, schon darum, weil im Lustspiel alles mit direkter Beziehung, im Trauerspiel hingegen alles mit indirekter Beziehung auf das Publikum gesagt wird, und so ist das Lustspiel mehr dialogischer demokratischer Natur. Die Wahrheit dieser Behauptung leuchtet auch historisch ein, wenn man bedenkt, daß die griechische Tragödie und Komödie im Ganzen genommen, zwar gleichzeitig blühten, dennoch aber die höhere Blüthe der Tragödie vorangieng und in die Zeit fiel, wo

die Verfassung von Athen noch monarchischer, wenigstens aristokratischer war; die Blüthe der Komödie hingegen mit der völlig demokratischen Gestalt der atheniſchen Republik zusammen fällt. Ja, ich kann mir eine Zeit denken, und sie kömmt vielleicht noch, wo das wirkliche Leben im Parterre und das idealische Leben auf der Bühne so einig sind, von dem Geiste derselben Ironie so gleichmäßig beseelt, wo eines das andre so versteht, daß die Schauspieler nur die Tonangeber eines grossen Dialogs sind, der zwischen dem Parterre und der Bühne geführt wird, wo z. B. improvisirende Wortführer des Publikums mit Witz und Grazie eingreifen in das Werk des Dichters und andere Improvisatoren auf der Bühne mit Kunst das Werk des Dichters, wie ihre Festung vertheidigen, wo endlich das wirkliche Leben im Parterre und das idealische Leben auf der Bühne, wie König und Narr, in meiner obigen Darstellung, jedes unüberwunden und jedes gekrönt zurück bleibt, und die Dichter im Parterre gemeinschaftlich mit dem Dichter auf der Bühne, dem ganzen Hause und jedem Schauspieler und Zuschauer offenbaren die unsichtbare Gegenwart eines höheren Dichters, eines Geistes der Poesie, eines Gottes. — Die Art, wie z. B. das Wiener Publikum seine eignen komischen Charaktere, seinen Casperl, Tadädl, Tinterl sich gebildet und erzogen hat, ohne daß man eigentlich sagen kann, daß diese Wesen von einem einzelnen Menschen

wirklich erfunden worden seyen, ist die erste, obgleich unvollkommene doch ehrenwerthe Spur, daß Deutschland wirklich dereinst ein solches Universallustspiel, als ich beschrieben habe, zugetraut werden könne.

Aber wo bleibt die Illusion, das Isslandsche, das Guckkasten-Princip unsrer Bühne? — Grade erhöht sollt ihr die Bühne verlassen, nicht bloß bekräftigt in dem alten Sauerteig der ordinairen s. g. wahrscheinlichen Gefühle und der ordinairen Grundsätze, die nur auf ordinaire Lage des Lebens, wo ihr überhaupt der Grundsätze nicht bedürft, passen, in allen ausserordentlichen Fällen Euch aber im Stiche lassen; grade hineingerissen sollt ihr werden, in das gewaltige Leben der Poesie, nicht ausserhalb sitzen und kalt und kritisch hineinschauen. Wie die Sachen jetzt stehn, habt ihr gut den bedächtigen weisen Mann spielen; der arme Schauspieler muß thun, als wenn ihr nicht da wäret: euch gar mit hinein zu ziehen und zu reden, wie es ihm ums Herz ist, das ist ihm ganz verbothen. Die Zeit wird schon noch kommen, wo der Vorhang nicht bloß deshalb aufgehen wird, damit ihr den Schauspieler sehen könnt, sondern auch, damit der Schauspieler euch sehe. Diese Zeit zu beschleunigen, würde ich es passend finden, daß in Städten, wo, wie in Berlin eine elende stehende Theaterkritik in den Zeitungen geduldet wird, ein geistreicher Schauspieler es sich herausnehmen möchte, nicht eine

Antikritik aber fortlaufende Publikumskritik zu schreiben.

Jetzt haben wir den Schauspielern ihre Intriguen unter einander und mit dem Publikum gut vorwerfen; ein Recht der Nothwehr nöthigt sie dazu, so unglücklichen tödtenden Einfluß diese Intrigue auf jedes angehende Talent und auf die Kunst hat. Gegen den Tadel des Publikums darf der Schauspieler nicht räsonniren; schweigen muß er, denn so wenig es ein Publikum zu nennen ist, so wenig der Gemeingeist der Kunst die einzelnen Zuschauer vereinigt, so gewiß jeder einzelne seine verschiedene, abweichende Meinung von a bis z über jede Regel der Kunst hat, so gewiß stünden sie alle für einen Mann, wenn der Schauspieler sich widersetzen wollte. Der Schauspieler läßt also seinen Zorn an dem glücklicheren Nebenmann, der aus eben so unverständigen Gründen vom Publikum erhoben als jener verworfen wird, aus, und so wird das gute — im Durchschnitt vom Publikum immer minder begünstigte Talent in gemeine Leidenschaften hineingezwungen, und das innerlich verstimmte, entzweyte, in sich selbst hinein kabalirende Schauspielerpersonal, soll nun die grosse Harmonie aller Kunst, in der erhabensten, nationalsten Dichtungsart ausdrücken; ein schön verschlungenes, bis in seine kleinsten Theile wohlklingendes Ganze soll es vor den Gebildeteten der Nation dar=

stellen. Muthet uns nicht zu, dieses trübe, erzwungene, peinliche Vergnügen, was sich mit seinen ungeheuren Anstalten, mit allen seinem Glanz und seiner Pracht ja doch am Ende nur um den kleinen Tisch an der Kasse, wo gezahlt und gewechselt wird, dreht, dieß für eine Feyer der Kunst zu halten, von deren hochherrlichem Wesen das Alterthum und das Mittelalter reden. Zeiget uns aber das erste deutsche Lustspiel, das unmittelbar komisch und republikanisch auf das Publikum wirkt, dann wollen wir an das Gedeihen der Kunst wieder glauben.

So war es der Fall mit den Komödien des Aristophanes, die eben darum ohne Rücksicht auf das athenische Publikum völlig unbegreiflich sind; so war es noch in unsern Tagen der Fall mit den beyden größten Lustspieldichtern des 18ten Jahrhunderts mit Gozzi und Holberg, die an und für sich betrachtet auch nur einen höchst subordinirten Genuß gewähren, dahingegen bezogen auf das Lokal, für welches sie berechnet waren, nemlich, auf Venedig und Kopenhagen, gleich befriedigend auf die Phantasie, auf den Verstand und auf den Kunstgeist wirken. — Der bisherige Mangel an deutschem Lustspiel, das, wie ich schon gesagt, mehr in der Gegenwart und Zukunft verweilt, rührt wohl auch daher, weil unsere Gegenwart so wenig erfreulich, die Aussicht in die Zukunft für unsere Nation so höchst unbestimmt und ungewiß

ist. Unser Theater hat im ganzen einen mehr tragischen Charakter; darum haben wir die Sphäre der tragischen Gegenstände so vorzüglich erweitert und die Komödie sogar uns unter der Gestalt des rührenden Lustspiels (gleichsam in tragischer Manier) angeeignet. Auf der antiken Bühne waren alle Süjets der Tragödie heroisch, die Vergangenheit adelte, erhob, ihr gebührte ein höherer Schritt, ein höheres Fußgestell, der Cothurn: in der Komödie hingegen giengen die Schauspieler auf Socken einher, als wenn das Gegenwärtige auf den Adel noch keinen Anspruch machen könnte; ihre Süjets waren familiär und populär. Die alte Bühne begehrte mehr des Komischen zu ihrer Beruhigung, deshalb mischte sie dem Tragischen das Komische bey, wie ich schon bemerkt: dreyen Tragödien wurde ein satyrisches Drama, ein heroisches Lustspiel beygemischt. Wir hingegen, recht im Gegensatze der Alten, scheinen mehr Tragisches zu bedürfen, indem wir das Tragische in die bürgerliche Welt, die eigentlich dem Komischen zum Tummelplatz angewiesen war, einführten, und so dem heroischen Lustspiel der Alten unser deutsches bürgerliches Trauerspiel gegenüber stellten.

Deshalb, und weil nun noch überdieß alle dramatischen Formen selbst, (mit Ausnahme der Werke von Göthe, Schiller, L. Tiek, F. und A.

W. Schlegel) von den Ausländern und der Vergangenheit entlehnt sind, und so unser Theater nicht bloß vergangene Gegenstände, sondern diese auch noch in den Formen vergangener Zeiten darstellt, deshalb macht es eine so traurige und leblose Wirkung, daß kein in diesem und für dieses Theater erzogener Mensch sich von der Lebensgluth, von dem Taumel, von dem Witzesrausch einen klaren Begriff machen kann, worin die Werke des Aristophanes geschrieben sind, und in den sie haben versetzen müssen. Alle Kritiker kommen darin überein, troz alles Muthwillens, aller Frechheit, aller Zügellosigkeit der Aristophanischen Komödien, wogegen sich ihr modern-ehrbarer Sinn sträubt, dennoch diesem Dichter eine grosse, erhabene und tugendhafte Seele und die s. g. attische Grazie zuzusprechen. — Das eben nun ist die göttliche Ironie, von der ich vorbereitend so Vieles sagen mußte, daß ein einziger Dichter sein Volk, dessen Sitten, dessen Gesetze, Götter, Herrscher und Weisen, in Strömen von electrischen Schlägen des Witzes, bespötteln darf, nichts unberührt zu lassen braucht, und dennoch durch seine ganzen Werke, bloß durch ein heiliges Maaß, durch einen göttlichen Rythmus, die er hineinzulegen weiß, und troz der anscheinend pöbelhaftesten Ungezogenheit, den höchsten Eindruck sittlicher Erhabenheit auf seine Zeit und auf die wahren Kunstkenner aller Zeiten macht. So hat denn gleichfalls die antike Komödie, wenn auch an

vielen Stellen ihre Ironie noch durch Satyre und eigentlichen Spott und bestimmte Willkühr, getrübt seyn mag, hohe Vorzüge vor der antiken Tragödie. Hier offenbaret es sich, wie die Griechen vielmehr auf der Erde und mit ihrem Willen, als mit dem Göttlichen und mit dem Schicksale Bescheid wußten, wie sie überhaupt vielmehr das Leben, als den Tod verstanden. —

Als Vorbereitung auf ein näheres Studium seiner Werke, und zur Entfernung aller Vorurtheile der Zeit, die sich seinem Verständniß entgegen setzen könnten, habe ich genug gesagt, und so meine Pflicht gethan. Denn es ist nur zweyte untergeordnete Pflicht des Kritikers, die unmittelbare Einsicht in die Werke der Poesie zu geben. Aber mit seinem Publikum gemeinschaftlich, und, (wie der Lustspiel-dichter) nie ohne Rücksicht auf Meinungen und Ein-wendungen des Publikums, die Augen der Seele zu klären und zu schärfen, gemeinschaftlich mit dem Pub-likum das Herz zu beleben, und so den ächten Ein-gang in die Poesie zu öffnen, das ist des Kritikers erste Pflicht.

21.

Vom Charakter der spanischen Poesie.

Zwey Unarten sind es, welche der näheren und wahren Vereinigung des deutschen und spanischen Geistes, so sehr beyde für einander von der Natur bestimmt zu seyn scheinen, besonders im Wege stehn; zuerst die Tadelsucht, die Intoleranz, der Unglaube, die ihr aufgeklärtes Ohr vor allen poetischen Spielen einer Nation in ihrer kräftigen und frischen Jugend, ferner vor allen jugendlichen Ausdrücken der Begeisterung für die Religion, der Durchdrungenheit von einer heiligen alles umfassenden Liebe, verschliessen; die alle diese Dinge höchstens für schöne Irrthümer eines jugendlich überfließenden Herzens halten, die ferner sich zu entehren glauben, wenn sie zurückkehren sollen und eben in diesen Spielen werden, wie die Kinder; sodann aber zweytens und noch mehr habe ich mich beklagt über eine widerwärtige, und

noch viel verwerflichere Modeschwärmerey für diese schönen Spiele der Kindheit, die den ganzen Ernst des Lebens, alle Rechte der Gegenwart, alle Ansprüche, die wir an unser Zeitalter machen, und die unser Zeitalter an uns zu machen hat, wegwerfen will, und kurzweg umkehren ins Mittelalter, sich niederlassen bey den Spaniern des 14ten, 15ten und 16ten Jahrhunderts. Daß ich diese beyden Extreme der unbedingten Erhebung und der unbedingten Verwerfung in meiner Darstellung vermeiden werde, trauen Sie wohl schon meinem Abscheu gegen beyde von selbst zu. Aber damit auch zwischen mir und meinen Zuhörern jedes Mißverständniß vermieden werde, so erlauben Sie mir, daß ich mit besonderer Rücksicht auf die spanische Poesie den Versuch mache, jene beyden ausschweifenden, allzusehr im Extreme verweilenden: die grämlichen, ungläubigen, tadelsüchtigen Gegner der christlich-spanischen Poesie sowohl, als die sehnsüchtigen, anbetungssüchtigen Liebhaber derselben, mit einander zu gegenseitiger Mäßigung und Milderung zu vereinigen.

In wahren und recht gutgesinnten Freunden der Poesie, zeigt sich oft innerlich, daher nicht so erbittert, derselbe Streit zwischen Dingen, deren Güte sie in spätern Jahren erst erprüft und erkannt haben, und zwischen Erinnerungen an die höhere

Schönheit anderer Dinge, von denen sie in früherer Jugend ergriffen worden sind.

Man hört sehr häufig von bejahrten, oder wenigstens altklugen Leuten, die Klage: je älter man werde, um so weniger werde man ergriffen, befriedigt von den Schönheiten in Natur und Kunst: der schöne Rausch, das Erfülltseyn von einem Kunstgenuß verschwinde mit den Jahren mehr und mehr. Ein Schauspiel, das die jugendliche Seele ganz eingenommen und befriedigt habe, wolle seine Wirkung nun nicht mehr thun: die Seele sey gewachsen, ihr Umfang sey nun zu groß, um ganz erfüllt zu werden von irgend einer Schönheit; in dem größeren Gefäß bleibe ein leerer Raum zurück, während das kleinere einst von dem Weine der Poesie erfüllt und überfüllt worden wäre. Mit den Jahren werde man in allen Genüssen ekler und tadelsüchtiger; auch das Leben selbst könne nicht mehr befriedigen. — Man habe in seiner Jugend bey einer Vorstellung des Otto von Wittelsbach oder der Jäger, sich selbst vergessen können; lange Tage habe noch nachgeklungen das Rheinweinlied am Schlusse der Jäger, und das derbe Wort des Wittelsbachers kurz vor seinem Tode, jetzt sey alles anders; wie man ehemals nur Otto von Wittelsbach, und den Oberförster und Rieckchen im Auge gehabt habe, so denke man jetzt nur an Babo und Iffland, oder an die Individualitäten der Schau-

spieler; ehemals habe man im Theater wie im Paradiese gelebt, jetzt habe man (wie die ersten Eltern nach dem Sündenfall) die traurige Entschädigung der Erkenntniß des Guten und Bösen; man könne ein scharfsinniges, durch und durch kritisches Urtheil fällen, aber Lust, Glanz und Leben sey dahin; man sey poetisch gewesen und ästhetisch geworden. —

Es haben viel ehrenwerthe Leute über diese betrübende Erscheinung, über diese niederschlagende Veränderung nachgedacht: einige haben die Schuld dem bloßen Aelterwerden und den damit verknüpften Hinfälligkeiten und Beschwerden beygemessen, darauf ist aber das Zeitalter fortgeschritten, und man hat an Knaben, die kaum der Ruthe entwachsen waren, dasselbe erfahren; auch sie haben sich nichts mehr gefallen lassen, und über den Meister, Meister gespielt; durch bloßes Aelterwerden war also die Sache nicht erklärt. Drauf haben andre das Wort genommen: die Zeiten werden schlechter, haben sie gemeint, aber: im Gegentheil, es wird besser, wir schreiten fort im Galopp, so hat das ganze Zeitalter sie überschrien.

Lassen Sie uns jetzt versuchen, die wunderliche Erscheinung ruhig zu entwickeln: geht im fortschreitenden Kunstgenuß jene erste jugendliche Reinheit, Unschuld, Unbefangenheit und Frömmigkeit

wirklich und nothwendig verloren, so thäten wir besser, wir ließen Calderon und Cervantes wo sie sind, und ließen die Lieder, welche die Unschuld eines herrlichen Volks sang, die nur die Unschuld begreifen kann, lieber unberührt. Was haben jene große Schatten zu schaffen mit den kritischen Männern, mit den kritischen Knaben, und mit den kritischen Frauen unsrer allweisen Zeit. Aber so ist es nicht! — Unterscheiden wir zwey Gattungen des Kunstgenusses: begreifen wir die Empfindungen, welche Musik, Drama und Welt in der eben sich entfaltenden Jugend erwecken, unter einem gemeinschaftlichen Namen, nehmlich: des kindlichen Kunstgefühls; im Alter erstirbt dieses Gefühl in einem reinen Herzen keinesweges, nur es nimmt einen ganz entgegengesetzten Character an, und verdient, daß wir es mütterliches Kunstgefühl nennen. In der Jugend lebten wir mehr in dem Werk, innerhalb des Werks; in dem Alter mehr außerhalb des Werks, mit dem Meister. Was ich meine, wird nirgends deutlicher als in der Musik: rufen wir den ersten Eindruck, den die Musik auf unser jugendliches Herz machte, lebhaft zurück, so sehen wir, daß nicht etwa bloß das Ohr, sondern unsre ganze Natur, alles was näher oder entfernter sich uns zeigen mochte, von dem Zauber jener Kunst ergriffen wurde; die alltäglichsten Gesichter um uns her wurden bedeutend durch die Töne; vie-

les, was wir jetzt für gemein erkennen, wurde durch die Berührung der harmonischen Klänge geadelt. Es war ein gewisses Fortklingen in der Musik, ein eignes, tausendfaches Echo; der trockenste, kälteste Gegenstand gab einen harmonischen Ton zurück; die Musik klang in dem gewöhnlichen, stilleren Laufe unsers Lebens noch lange nach: in gewissem Sinne unendlich, denn die ganze Welt, ihr Treiben und ihr Wechsel ward zu Musik. — In späteren Jahren zog sich der Genuß immer enger zusammen; wie wir ehemals von der Gewalt der Musik getrieben wurden, so fingen wir nun an selbst die Musik zu treiben; ehemals offenbarte sie uns den Geist aller Kunst, nun ward sie für uns eine einzelne Kunst, mit ihrem Gefolge von Regeln und Handgriffen und gelehrten Notizen aller Art. Kurz, in der Jugend hörten wir ohne weitere, ohne sorgsame Kritik; aber es war Musik, was wir hörten: jetzt viel unterrichteter, weiser, gebildeter, hören wir mehr Musikstücke als Musik. Ein Kind kann nur eine einzige Mutter haben, und so ist das kindliche Gefühl zu ihr ein einfaches, die ganze Natur ist dem Kinde nur immer wieder die Mutter; alles nimmt ihre Züge an; hingegen die Mutter kann mehrere Kinder haben, sie muß ihre Liebe theilen, sie muß erziehen, eines durch den Vorzug, den sie dem andern giebt, klug zu heben wissen. So ist in der Jugend Musik, Schauspiel, Welt, alles eins; in dem schönen Ganzen,

das die früheren Zeiten für uns erbaut, leben wir wie in einem großen mütterlichen Hause, mit ungetheiltem gegen alles gleich kindlichem Gefühle — nun aber kommen die Zeiten, wo wir selbst erbauen, für die Zukunft sorgen, weiter fördern, fortpflanzen sollen, unser kindliches Gefühl wendet sich in ein mütterliches um, die Liebe theilt sich; das mütterliche Gefühl unterscheidet eine eigne Kunst der Musik, eine eigne Kunst des Dramas, eine eigne Kunst des Lebens, wie die verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Kinder; in diesen Künsten vergleicht und ordnet es wieder die einzelnen Thaten, Werke und Meister. Bey diesem Geschäft späterer Jahre, wird über das viele zu bedenkende die Seele gar leicht von Sorge ergriffen; die Sorge erzeugt Wehmuth über die verlorne, schöne, kindliche Einheit des Gefühls, und gar leicht geht diese Wehmuth über in die allgemeine Klage über den abgestorbenen Reiz des Lebens, die ich eben beschrieben habe. —

Glücklich sind diejenigen, und wahre Künstler und ächte Menschen, die das kindliche Kunstgefühl ihrer Jugend sanft hinüber zu tragen wissen in die Zeit, wo sie selbst erzeugen und bilden sollen, wo dann alles Urtheil, alle Wahl zwischen dem Schönen und minder Schönen, mit andern Worten, wo die nothwendige Kritik der Meister und ihrer Werke, die einst der kindliche Sinn nicht bedurfte, nun noch in

spätern Jahren gemäßigt und gemildert wird, durch Unbefangenheit, Frömmigkeit und Unschuld. An dieser Stelle thun es die recht weiblichen Frauen uns Männern oft weit zuvor: sie unterscheiden, wählen und richten, und wenden sich wie die Blume nach der Sonne, leise und sicher nach dem Schönen hin; sie trauen dem Künstler zuförderst zu, daß er das Schöne gewollt habe, sie glauben an ihn, und nun dichten sie ihm in der Stille nach auf ihre Weise und in ihrer Sprache; weil sie seinen Gedanken, seinen Geist, die Musik in seinem Werke festzuhalten wissen, haben sie ein Recht sich hier und da im Urtheile von ihm zu trennen. Wir dagegen treten meistentheils schon mit vorher präparirtem Unglauben an das Werk, mit der Präsumtion, daß alles mehr oder minder schlecht sey; wir haben kaum eine leichte Notiz vom Süjet des Künstlers erhalten, so ist der Leisten für die Behandlung desselben auch schon in unserm Magazin gefunden; das Werk hat kaum Zeit sich vor unsern Augen zu entwickeln, so hebt das Zerschneiden an; alle Kunstbetrachtung nimmt die Form eines Civilprozesses, oder eines Todtengerichts an; und man könnte z. B. bey den in unserer Zeit üblichen Kunstausstellungen den Zweifel äußern, ob sie von den ausgestellten Gemälden, oder von den unendlichen Ausstellungen oder Einwürfen der kritischen Betrachter ihren Namen hätten.

Der wahre Kenner der Kunst und des Lebens, bewahrt also jene kindliche mehr dialogische Freude, an allem was lebt; und die Idee der Schönheit, die mehr monologische Begeistrung für das Gute, die ich durch das Muttergefühl bezeichnete, — eben jener Sinn, der unter vielem Schönen das Schönere auswählt und besonders festhält — entwickelt sich, ohne daß jene kindliche, dialogische Behaglichkeit und Lust an allen Formen des Lebens überhaupt verloren geht, die, wenn sie sich schon etwas abkühlt, auch in der ernsteren Gestalt, als Milde, Schonung und Gehorsam, noch das herrlichste ihres ursprünglichen Wesens ausdrückt.

So erzeugt sich nun jedes wahre Kunsturtheil, wie alles Gute und Tüchtige, allein auf dem dramatischen Wege dadurch, daß das dialogische, aber einfache kindliche Kunstgefühl, und das monologische aber unterscheidende, wählende, richtende — mütterliche Kunstgefühl, beyde in eine dramatische Vereinigung treten. Die Natur des spanischen Theaters nun verträgt durchaus nicht einen solchen bloß kritischen Leser, der die Poesie behandelt wie einen Braten, d. h. der sie erst tranchirt und dann genießet, oder vielleicht über dem Tranchiren gar nicht zum Genusse kommt. Die spanische Poesie, nimmt vor allen Dingen jenes kindliche Kunstgefühl in Anspruch, welches einer fremdartigen, abentheuerlichen, wun=

derbaren Kunsterscheinung nicht sowohl dreist, als mit dem frommen Glauben entgegen geht, auch sie müsse schön seyn; welches ferner alles neue, abweichende, ungewöhnliche darin sich gefallen läßt, und vorläufig mit der reinen Ergötzung zufrieden ist, bis endlich alles fremdartige Aussehn allmählich verschwindet, und nun Cervantes und Calderon erscheinen als Bürger desselben grossen Kunstreichs, in dem Shakespear, Aeschylus, Aristophanes und Göthe bey einander wohnen.

Es giebt wohl solche kritische Leser in unsern Tagen, die nach der Lectüre des ersten spanischen Dramas, das ihnen vorgekommen, sich auch ein Urtheil darüber zutrauen; auf ein solches Urtheil ist dann freylich nicht mehr zu reflectiren, indem der Sinn davon ungefähr sagt: das ist bey uns zu Lande nicht der Brauch; bey uns muß alles wahrscheinlich seyn, was wir glauben sollen; bey uns glauben wir nicht mehr an die Wunder des Kreuzes; bey uns lieben wir nicht diese Ungeheuer auf der Bühne u. s. f., indeß wird durch diese Vorschnelligkeit des Urtheils mancher edle und gutgesinnte Freund des Schönen abgeschreckt; und dann fehlt nichts, als daß noch einige junge Gecken in der Literatur, welche Profession von der Kindlichkeit machen, hinzukommen, ausrufend und predigend in allen Gassen: die spanische Poesie ist die erste

und einzige, ohne Assonanzen, Abentheuer, Wunder und katholische Mythologie, ohne Blumen und Sterne, ohne Meer und Vulkane giebt es keine Poesie — nur diese ekelhaften Schwärmer fehlen noch, um alle Früchte dieses schönen spanischen Zweiges europäischer Kunst, gutgesinnten aber gemäßigten Freunden des Schönen zu verleiden. Lassen wir nun jenen Mißbrauch des kindlichen Kunstgefühls, jene Modeschwärmerey und Abgötterey auf sich selbst beruhen; lassen wir jenen andern Mißbrauch des von mir s. g. mütterlichen Kunstgefühls, jene Tadelsucht, jenen anmassungsvollen Unglauben ebenfalls unberücksichtigt, und versuchen wir die Verknüpfung der spanischen Poesie mit allen den dramatischen Kunsterscheinungen, die durch unsre bisherige gemeinschaftliche Darstellung, wie ich glaube, in unserm Herzen einheimisch geworden sind.

Eben bey diesem Geschäft ist das einzige Mißverständniß nur noch zu vermeiden, als käme es mir bey dieser Verbindung der entlegensten Kunsterscheinungen, darauf an, etwa nach dem Spruche: daß man alles prüfen, und das Beste behalten müsse, so jeder einzelnen fremdartigen Kunstform ihre hervorstehenden Schönheiten zu entwenden, und diese nachher zusammen zu reihen. Ein Beyspiel mag die Sache verdeutlichen. Es giebt in Deutschland einen fleißigen und redlichen Dichter, Namens Wer=

ner, der, ich will nicht sagen, in der Absicht, es allen recht zu machen, sondern in der edleren Absicht, alles Schöne der alten und neuen Kunstwelt in eine Art von Mosaik zusammen zu setzen, in demselbigen Drama Kunstabsichten und Kunstformen der entlegensten Dichter an einander reiht; Göthen, Schillern, Shakespear, den Griechen, dann wieder Tiek und August Wilhelm Schlegeln einzelne Gesichter nachschneidet, und am Ende, unglücklich genug, es keinem recht macht.

Man erinnert sich gewiß noch ganz lebhaft eines gewissen Karfunkels und einer gewissen Hyacinthe, mit denen er in einem neuerlich erschienenen protestantisch-katholischen Spektakelstück, die allegorisirende Manier der Spanier seinen Arbeiten einverleiben wollte. Dem Karfunkel wurde eine Art von Genius unter dem Namen Theobald, der Hyacinthe eine Art von nordischer Mignon, unter dem Namen Therese beygegeben, und endlich, da die Allegorie noch immer nicht klar genug an den Tag heraustreten wollte, also nicht eben zum Ueberfluß, noch dabey geschrieben, daß der Theobald, mit Einschluß des Karfunkels den Kunstsinn, und Therese — mit Einschluß der Hyacinthe, den kindlichen Sinn bedeuten sollte, welche beyde durch die Reformation überhaupt zu existiren aufgehört hätten, wie es die Katholiken verstehen mochten, wenn es

ihnen gefiel, oder auch von denen der eine, in den Luther, die andere, in die Katharina übergegangen sey, und so der kindliche Sinn und der Kunstsinn, (worunter jener Dichter vielleicht dunkel die Wesen meinte, die ich eben unter den Namen des kindlichen und des mütterlichen Kunstgefühls dargestellt habe,) mit einander in der Gestalt Luthers und der Katharina eine höhere Ehe geschlossen hätten, wie es sich die Protestanten zu ihrem Vortheil auslegen mochten, wenn sie Lust dazu hatten. — Diese ganze Art, Blüthen, die man dem Auslande nach eingeschränkten Kunstabsichten geraubt hat, in einen bunten Kranz zusammen zu zwingen, hat durchaus nichts mit dem Verfahren Göthes, oder auch Schillers gemein, die unter treuem und eigenthümlichem Nachbilden fremdartiger Kunstformen vor allen Dingen erst ganz einzugehen strebten, in den Geist und die Kunst der alten Meister, und es dann dem innern Gefühl, dem innern Streben nach Einheit überließen, allmählich einen geistigen oder organischen Verein zwischen allen diesen Kunstformen, und so eine höhere, alle jene besondere Gattungen umfassende eigenthümliche Gattung zu erzeugen; da hingegen der Verfasser des Spektakelstücks Weihe der Kraft, mit dem Verknüpfen gewisser in die Augen fallender Aeusserlichkeiten anfängt, und es genügsam der Zeit überläßt, ihn allmählich von dem in=

nern Geist jener einzelnen von ihm bereits geplünderten, ausländischen Kunstformen zu unterrichten. — Alles Kunsturtheil muß selbst wieder ein Kunstwerk seyn, demnach müssen wir die Spanier unsrer Kunstansicht gerade auf demselben Wege aneignen, als sie Göthe oder ein fortlebender Schiller seiner Kunstbildung aneignen würde. Daß der erwähnte Werner, auch nur in der Art des Bildens, die Aehnlichkeit mit Schiller habe, die ein frommer Schüler mit seinem Meister habe, wie einige oberflächliche Kunstrichter bey seiner Erscheinung voreilig behaupteten, bedarf jetzt hoffentlich keiner Widerlegung mehr.

Die hervorstehendste Eigenthümlichkeit der Dramen des Calderon, ist eben die allegorische Bedeutung, die der Verfasser des Luther sich wie einen spanischen Huth zugeeignet, und seinem deutschen, oder französischen, oder charlemagnischen, oder orientalischen Kostüm so unpassend beygefügt hat. Fast alle Dramen der Spanier, bis auf die neuere Zeit, wo sie wieder in die französische Schule gegangen sind, werden erst verstanden, dadurch, daß die Beziehung der äusserlich dargestellten Handlung auf einen innern bestimmten Gedanken anerkannt wird. Die einzelnen Personen eines spanischen Dramas sind vielmehr allegorische Zeichen, Chiffern, die auf eine wunderbare, und dem unerfahrenen Beschauer ge=

heimnißvolle Weise verknüpft sind, um einen bestimmten, aber verborgenen Sinn kunstreich auszudrücken, als daß man sie eigentliche vollendete Charaktere nennen könnte. In der griechischen Tragödie ist der Charakter, oder die Persönlichkeit das Hervorstehende; eine Handlung verknüpft sie. Das was wir im französischen und deutschen mehr dem Alterthume nachgebildeten Drama, einen Abschnitt, Aufzug, einen Act, eine Handlung des Drama nennen, ist im spanischen Drama jornada, eine Tagreise. Wie auf einer Reise nemlich verschiedene Gegenden und Menschen im bunten regellosen Wechsel vor uns vorüber ziehn, ohne daß wir Zeit hätten, tiefer in ihre Persönlichkeit einzugehn, und ihre Gesichtszüge, der Wechsel der verschiedenen Naturgegenstände, ohngefähr den Eindruck der Chiffern und Buchstaben auf uns machen, mehr als Zeichen, denn als bestimmte wirkliche Dinge, mehr wie ein an uns vorübergehendes Gemälde, oder wie eine an uns vorüberklingende Musik, als wie eine in allen ihren Umrissen bestimmte, für sich selbst geltende, von allen Seiten eigenthümliche und wirkliche Bildsäule sich uns einprägen: wie ferner die auf der Reise an uns vorübereilenden Gegenstände nicht Zeit haben, sich vollständig und allseitig vor unsern Augen zu entwickeln, wie ihr persönlicher und wirklicher Zusammenhang unter einander uns fremd bleiben muß, und wir also einen idealischen Zusammenhang unter jenen

Gegenständen bilden, wie wir sie auf den Lieblings=gedanken beziehn, der uns auf der Reise beschäftiget; wie die Gesichtszüge der Menschen, die Physiognomie der Gebäude, der Berge, der Vegetation an denen unser Weg vorübergeht, mit jenem Gedanken in Verbindung treten, und wenn wir die Geschichte jener Tagereise beschreiben sollten, diese nothwendig einen allegorischen Charakter haben müßte, indem durch diese Geschichte hindurch unsichtbar walten müßte der Hauptgedanke, der uns an jenem Tage beschäftigte, mit Beziehung auf welchen alle jene wunderbar zusammentreffenden Natur= und Kunstgegenstände betrachtet worden sind, — eben so reihen sich in den Dramen des Calderon die wunderbarsten Erscheinungen (wie auf einer Reise, auf einem Fluge vielmehr aufgegriffen) aneinander, alle mehr oder minder mit Beziehung auf einen heiligen christlichen Gedanken, der den Dichter auf diesem Fluge begleitet; und so gelten dann alle Personen und Ereignisse des spanischen Dramas mehr durch die allegorische Verknüpfung, durch den idealischen, malerischen, musikalischen Zusammenhang, als durch ihren bestimmten plastischen und persönlichen Charakter. Es ist schon öfter bemerkt worden, das antike Leben und die antike Kunst verweile besonders im Hause, im Tempel, auf dem Markte und im bürgerlichen Gemeinwesen, dagegen das moderne Leben und die germanische Kunst lebe vielmehr in der freyen Natur, im unendlichen Weltgemälde, im Walde,

und frey umherschweifend. Es bedarf keiner weitern Auseinandersetzung, daß mit dieser wahren Bemerkung der antike plastische Charakter und der moderne malerisch-musikalische Charakter der Kunst, eben so aber auch das Wesen der bestimmten Handlung im antiken Drama, und das allegorische Wesen der modernen jornada im spanischen Drgma auf das genaueste zusammen hängt.

Darum nun hat im Anfange unsrer Unterhaltungen Shakespear vor allen Poeten der modernen Zeit herausgehoben werden müssen, weil er die plastische Fülle der antiken Kunst, die bestimmte Persönlichkeit der griechischen Werke, in der allezeit ein gewisses monologisches Wesen vorwaltet, mit dem allegorischen, mit dem Reisecharakter der modernen besonders spanischen und italienischen Kunstbildungen, die für sich betrachtet, immer mehr dialogischer Natur sind, in einem allgemeinen, wieder dramatischen Geiste vereinigt.

In der Fluth von armseligen dramatischen Zwittern, die im letzten Jahrhundert Deutsche, Franzosen und Engländer um die Wette auf die Bühne ausgeschüttet haben, haben die ephemeren Kritiker jener Zeit um den unermeßlichen Vorrath nur einigermaßen zu sortiren, sich eine Art von Fachwerk angeschafft, welches zu gleicher Zeit den Schauspiel-

direktoren und ihrer Fassungskraft das angemessenste war. Sie theilten nämlich den ganzen Haufen in Charakterstücke und Intriguenstücke. Ein französischer Kunstrichter aus dem Jahre 1770. richtete dieses Fachwerk noch nützlicher ein, indem er von jeder dieser Gattungen eine Menge Unterabtheilungen festsetzte, nach Maßgabe derer dann die s. g. dramatische Literatur nach bestimten zeitersparenden Rubriken, wie in einer Art von theatralischer Registratur aufgestellt, und so der Routine der Regisseurs und Direktoren auf eine höchst bequeme Weise unter die Arme gegriffen wurde. So theilte er z. B. die pièces d'intrigue in pièces d'intr. par un valet, p. d. par une soubrette, p. d. par les maitres, p. d. par plusieurs personnages, p. d. par une ressemblance, p. d. par un événement ignoré des acteurs, p. d. par une chose inanimée, p. d. par des noms, p. d. par un deguisement, p. d. par le hazard. — Lassen Sie uns jetzt jener auf diese Weise zu dem elendesten Hausgebrauch herabgewürdigten Eintheilung, einen alten ehrwürdigen Sinn unterlegen. Die antiken Dramen sind Charakterstücke im weitesten Sinne des Worts, die modernen, besonders spanischen, sind Intriguenstücke in eben so ausgedehnter Bedeutung.

Es wird sich sogleich zeigen, wie aus dem allegorischen Charakter der modernen Bühne, der eben

auseinander gesetzt worden, nothwendig hervorgehe, daß eben im modernen Drama, die Intrigue mehr hervortreten müsse, als der Charakter. Personen eines Dramas sind aus zwey Rücksichten zu betrachten: es fragt sich, 1. was gelten sie für sich, jeder in seinem besondern Charakter, jeder in seiner besondern Persönlichkeit. 2. was bedeuten sie zusammen genommen, was bedeuten sie durch ihre Verknüpfung? Intrigue, im allergewöhnlichsten Sinne, bedeutet die künstliche Verknüpfung oder Verwicklung von Personen und Handlungen zu einem bestimmten Zweck, und da ist es wirklich gleichgültig, ob diese Verwicklung, wie jener Franzose in seiner Art sich ausdrückte: par les personnages, oder ob sie par le hazard bewerkstelligt wird, und so wird in jedem möglichen Drama eine Intrigue vorkommen müssen. Wenn aber in einem Drama die Personen mehr wie Zeichen, wie Zahlen, wie Buchstaben gelten, d. h. wenn sie mehr durch ihre Stellung, durch ihr Verhältniß zu der allgemeinen Verwicklung als durch ihre wirkliche, runde, persönliche Eigenthümlichkeit gelten, so sind wir doppelt befugt, ein solches Drama Intriguenstück zu nennen. Vergleichen Sie nun eine Statue als Symbol der alten Welt, mit einem Gemälde als Symbol der neuen Welt, so finden Sie, daß in der Statue das Hervorstehende, der runde, consequente, nach allen Seiten frey heraustretende Charakter ist,

hingegen in dem Gemälde die Zusammenstellung, die Composition, kurz die Intrigue im weitesten Sinne des Worts vorwaltet. Daß aus der wahren Statue auch eine innere Composition, eine verborgene Intrigue hervorblicken, eben so, daß aus dem wahren Gemälde auch der Charakter heraussprechen, wenn auch nicht gerade heraushandeln müsse, versteht sich von selbst, denn es kömmt hier nicht darauf an, die beyden Künste der Bildhauerey und der Mahlerey, oder die beyden Zeitalter, das antike und das moderne hoffnungslos und für immer auseinander zu reißen, sondern eben durch die wahre Bestimmung ihres gegenseitigen Geschlechtscharakters, die wahre Vermählung zwischen ihnen möglich zu machen. Genug, die Bildhauerey drückt den Charakter aus, und deutet die Intrigue bloß an; die Mahlerey drückt die Intrigue aus, und deutet den Charakter an. Eben so und aus demselben Grunde, weil die Mahlerey die moderne Welt repräsentirt, tritt die Intrigue in dem spanischen Drama so besonders hervor; an den tiefsinnigsten, unergründlichsten Verwicklungen ist kein Theater so reich als das spanische, weßhalb, sowohl die französischen als italienischen Dichter der letzteren Jahrhunderte es von dieser Seite als ihr unerschöpfliches Magazin benutzt, und besonders den spanischen Intriguen die Ehre erwiesen haben,

sie durch ihre Verse und klingenden Sentenzen zu verschönern, zu beleben und zu erhöhen. Bey den ältern dramatischen Dichtern der Spanier, und vornehmlich bey Calderon, hat die Intrigue, oder wie wir sie früher genannt haben, die allegorische Chiffer, die aus den einzelnen Personen und Begebenheiten, wie aus einzelnen Zeichen zusammengesetzt ist, diese hat, wie das einzelne Wort in der Sprache, nicht bloß eine allegorische Bedeutung, sondern eben wie das Wort auch noch einen besonderen Rythmus, einen besondern Klang. Die bedeutensten dramatischen Werke der Spanier enthalten die Intrigue in so kunstreicher Ausbildung, daß man bey näherer Zergliederung derselben, durch eine gewisse rythmische Symetrie überrascht wird, die ich oben bereits in der Betrachtung des Sommernachtstraums nicht besser als durch die Vergleichung mit den einfachen Tanzfiguren darzustellen wußte. Durch das harmonische und rythmische Gewebe dieser Chiffer hindurch schimmernd, zeigen bald und bald verbergen sich die herrlichsten Blüthen und Früchte des Lebens. In die Hauptgruppe greifen von allen Seiten kleinere Reigen lebendiger Schönheit musikalisch ein, und durch eine leichte Deutung, die im bedeutendsten Momente unerwartet hervortritt, wird das ganze plötzlich erhoben; es eröff-

net sich eine Aussicht in das Allerheiligste der Religion, und was erst irdisches Spielwerk zu seyn schien, verklärt sich unerwartet und verwandelt sich in heiligen Dienst.

Die deutsche Sprache genießt vor allen andern europäischen Sprachen des unschätzbaren Vorzugs, drey Uebersetzungen von Dramen des Calderon zu besitzen, von einer Vollendung, so daß weder in Deutschland, noch um wie viel weniger irgend wo sonst, neben ihnen von andern Uebersetzungen irgend eines Dichters die Rede seyn kann. Es sind dieses die Schlegelschen Uebersetzungen der Andacht zum Kreuz, des Dramas, über allen Zauber Liebe, und vornehmlich der Blume und der Schärpe. Es heißt wirklich nicht die Verdienste und das große Talent des Uebersetzers herabwürdigen; es heißt vielmehr nur die ungewöhnliche Vortrefflichkeit dieser Uebersetzungen erklären, wenn man bemerkt, daß die innern Genien der deutschen und spanischen Nation, und der beyden Sprachen, einander wo möglich eben so nahe verwandt und ähnlich sind, als ihre gegenwärtigen beyderseitigen Schicksale. Deshalb ist es uns Deutschen wohl anständig, alle Partheyrücksicht auf die gegenwärtige Form der Religion, der Verfassung und der Sitten in Spanien zu beseitigen, und vorzügliche

Aufmerksamkeit, besonderes Studium auf die Vorzeit und die herrlichen Monumente einer Nation zu wenden, die wahrlich nicht durch die Niederlande und Karl den 5ten allein, und einmal für immer mit uns in einer unmittelbaren Verbindung gewesen ist.

22.

Apologie der französischen dramatischen Literatur.

Nachdem wir den Geschlechtsunterschied des antiken und des modernen Theaters, jenes repräsentirt durch die griechische, dieses repräsentirt durch die spanische Bühne, gemeinschaftlich betrachtet haben, bliebe uns, um das Wesen des Dramas überhaupt zu umfassen, nur noch die Characteristik gewisser Mittelzustände übrig. Durch welchen großen Mittelzustand hindurch mußten Drama und Welt schreiten, damit die eigenthümliche Gestalt des Aeschylus und Aristophanes verschwinden, und eine ganz entgegengesetzte eigenthümliche, die der Spanier und vornähmlich des Calderon, auftreten konnte?

Wenn die Natur auf einzelnen schönen Stellen der Erde ein Zeitalter eigenthümlich harmonischen Le=

bens hat aufblühn und reifen lassen, wenn der Character der Menschheit sich hier und dort lokal und national entwickelt hat, so zieht sie, ich meine die Natur, die das allgemeine will, alle jene eigenthümlichen Bildungen wieder in einen großen gemeinschaftlichen Zustand zusammen; alle die unendlichen, jeder Natur besonders und eigenthümlich zugetheilten Farben, die den Frühling und Sommer verherrlichen, läßt der Herbst wieder zusammensterben in ein gemeinschaftliches Braun; es ist ein gemeinschaftlicher Untergang, ein gemeinschaftliches Grab, dahinein alles, was sich auf den Tummelplätzen des antiken Lebens in Syrien und Kleinasien, in Griechenland, Italien und Sicilien, in Carthago und Aegypten, eigenthümliches erzeugte und bewegte, mit einander versinken muß. — Dieses Mausoleum, dieses gemeinschaftliche Grab der alten Welt, war R o m, war die Universalherrschaft der Römer. Was das Alterthum mit letzter höchster Gewalt zusammenbauete, nähmlich Rom, war ein Pantheon, wie ich es neulich nannte, und ein Grabmahl zugleich, wie ich es heute nenne.

Ein zweytes großes Jahr der Menschheit brach an, ein neuer Frühling mit Roland und Carl dem Großen, ein neuer Sommer mit Dante und Boccaz, mit den Troubadours und den Minnesingern, mit Cervantes, Calderon und Shakespear, ein neuer

Herbst mit dem Jahrhundert Ludwig XIV. und das Mausoleum in Gestalt eines Pantheons der Kunst und des Lebens, das sich die neue Welt erbauete, brauch ich nicht zu nennen. — Man würde mich sehr mißverstehen, wenn man diesen Worten Absichten, auch selbst des erhabensten Partheygeistes, unterlegte. Es ist so, wie ich gesagt! und von dem Stande aus, auf den wir uns heute gestellt, wo Tod und Untergang betrachtet und die allgegenwärtige, ewiglebendige Natur oder Kunst, die sich bisher uns in ihren Blüthen zeigte, nun in der Asche geschaut werden soll, von diesem Stande aus schweigen alle Klagen über die einzelnen Unbequemlichkeiten der Gegenwart von selbst, von hier aus werden die Zerstörungs= wie die Erbauungswerkswerkzeuge der Natur mit gleicher Ruhe und Andacht erwogen.

Bevor wir in die Betrachtung des römischen und französischen Theaters eingehn, die beyde in und neben einander dargestellt werden müssen, lassen Sie uns eine Bemerkung vorausschicken, deren Richtigkeit gefühlt werden wird. Wenn in unsern Tagen Menschen von bloßer Welt= und Geschäftsbildung, deren Werth keinesweges hier herabgesetzt werden soll, vom Alterthume reden, oder an dasselbe denken, so haben sie meistentheils Rom oder etwas Römisches im Auge; eben so, wenn von neuer, moderner Welt die Rede ist, so verstehen sie im Zweifelsfalle darun=

ter immer Paris, oder etwas Französisches. Wenn z. B. von der Poesie des Alterthums gesprochen wird, so denken sie viel eher an Horaz und Virgil, als an Aeschylus und Homer; redet man ihnen dagegen von Dichtern neuerer Zeit, so tritt ihnen Racine und Voltaire viel früher, als Dante und Cervantes vor die Seele. Dies hat seinen tiefen und wichtigen Grund, der schlechterdings aufgesucht werden muß; denn in einer wahren Reichsversammlung der Künstler und Kunstrichter müssen die Stimmen, die sich für die einzige Schönheit des Racine erklären, eben sowohl gehört werden, als diejenigen, welche nicht müde werden, die einzige Schönheit des Calderon zu preisen.

Als vor einiger Zeit in Deutschland das Studium der Griechen und der romantischen Dichter einen neuen herrlichen Schwung nahm, meinte man den göttlichen Künstlern der Griechischen und Romantischen Zeit nicht besser dienen zu können, als indem man auf ihrem Altar alles, was die Römer und die Franzosen gedichtet, in Flammen aufgehen ließe, und so wurde die große Majorität der Gebildeten in Europa, nehmlich alle, die eine französische Bildung genossen, einerseits, und die meistentheils in der Schule des römischen Rechts erzogenen Geschäftsmänner andrerseits, von dem Genuß der wieder aufgefundenen Schätze abgeschreckt. Mein Streben und

der Zweck, den ich mir (bey meiner gegenwärtigen Arbeit vornehmlich) vorgesetzt, ist etwas anderes: in meinen Augen ist, wer sich, wenn der Poesie der neuen Welt gedacht wird, bloß Cervante's, Dante's, Calderon's u. s. w. erinnert, eben so einseitig als der, welcher nur von Racine und Voltaire hören will. — Im gemeinen Leben kommen dieselben beyden Einseitigkeiten unter einer ganz andern Gestalt wieder vor. Ein Theil der Welt will nur umgehen mit Menschen, die durch Rang, Geburt, Stand in der bürgerlichen Gesellschaft etwas bedeuten; ein andrer Theil will nur mit dem Menschen als solchen zu thun haben; er frägt nur, was bist du in der Welt und als Mensch, nicht aber was bedeutest du? — Die ersteren respectiren am Menschen bloß den abgeleiteten, den repräsentativen Character, die andern bloß den persönlichen. Beyde haben Unrecht! — Göthe hat es treffend dargestellt, wie Racine besonders vornehmen Personen gefallen müsse; auf dem von ihm so herrlich angedeuteten Wege gehe ich fort und erkläre: die Poesien der Römer und der Franzosen haben einen repräsentativen, abgeleiteten Werth; die Poesien der griechischen und der romantischen Zeit haben einen persönlichen Werth. Mir gnügt keines von beyden allein für sich, mir werden die persönlichen Dichter erst recht deutlich durch die repräsentativen und so umgekehrt; niemand kann sagen, daß er die Griechen und die romantischen Dich-

ter begreife, der die Römer und Franzosen verächtlich bey Seite setzt und so umgekehrt; es ist nur Ein Sinn, ein ewiger Sinn der Kunst, und dieser muß ruhig und belebend durch die Kunstformen aller Zeiten hindurchzuschreiten vermögen.

Der Hauptfehler in der Beurtheilung der römischen und französchen Autoren, welchen die jungen enthusiastischen Bewunderer der griechischen und romantischen Poesie begingen, war der, daß sie Griechen und Römer, Romantiker und Franzosen mit einem und demselben Maaßstab zu messen unternahmen; daß sie für die blühende männliche Jugend, die sich in den Griechen und Romantikern darstellt, und für das überreife sinkende Alter, welches die Römer und Franzosen abbilden, nur den einzigen Maaßstab der Kraft und der Lebensfülle statuirten, wo denn das Alter sehr im Nachtheil gegen die Jugend, die Römer gegen die Griechen, die Franzosen sehr im Nachtheil gegen die Romantiker erscheinen mußten, und wo dann nothwendig in der römischen und französischen Poesie nichts wahrzunehmen blieb, als Erinnerungen, Reminiscenzen, Nahahmungen, Nachklänge der vorangegangenen jugendlichen Zeiten. — Die zu enthusiastischen Freunde der Franzosen und Römer begingen auf ihrer Seite den nehmlichen Fehler, indem sie wieder die gesellschaftliche Geschliffenheit, die starre Regelmäßigkeit, die

Correctheit, die poetische Tournüre, die Convenienz und den guten Ton als alleinigen Maaßstab der Kunst gelten lassen wollten, wonach dann die gewaltige, freye, üppige Natur (minder der Griechen, als besonders) der romantischen Dichter, es keineswegs mit den umsichtigen, eleganten, tactvollen Römern und Franzosen aufnehmen konnte. — Ich bin überzeugt, daß zum Heil der Kunst überhaupt, im ganzen Gebiete der Literatur und des gesellschaftlichen Lebens, wenige Gegenstände eine gründliche Untersuchung so sehr verdienen, als dieser sonderbare Zwiespalt in den Kunsturtheilen zuerst der wahren Gelehrten unsrer Zeit, und sodann der wirklich vornehmen Leute, worunter ich diejenigen verstehe, die nicht mit Affectation, auch nicht um dem Rechte des Stärkern zu huldigen, sondern aus fast angebornem und durch die ganze Erziehung recht ausgebildetem Instinkt eine Vorliebe für den Geist der französischen Literatur hegen.

Die ausschließenden Freunde der griechischen und romantischen Poesie wollen die Werke der Kunst vornähmlich sehn; die Anschauung, gleichviel die innere, oder die äußere ist bey ihnen das Entscheidende, der Richter; die ausschließenden Freunde der Römer und Franzosen ihrerseits wollen die Werke der Kunst vielmehr schmecken; daher nicht bloß dem Worte, sondern wirklich der Sache nach geht

alles Urtheil bey ihnen vom Geschmack aus. — Hiernach sollte man wirklich den Freunden der Griechen und Romantiker eine Art von Vorzug einräumen, denn bloß der größern Allgemeinheit des Gesichtssinns nach, sollte man glauben, daß sie ein viel größeres Gebiet umfassen müßten als ihre Gegner, da es ihnen viel leichter seyn müßte, den Werth und die Eigenthümlichkeit eines Virgil, Racine oder Voltaire sich abzusehn, als es ihren Gegnern seyn möchte, den Werth und die Vortrefflichkeit des Homer, des Ariost und des Dante herauszuschmecken. — Nichts destoweniger giebt es Kunstfreunde in unsern Tagen, die mit hoher Gerechtigkeitsliebe, wie sehr auch Geburt und Erziehung das bloße Geschmacksurtheil in der Kunst in ihnen befestigt haben mögen, dennoch, auch geleitet von diesem dunkleren Sinn, die Herrlichkeit des Göttlichen, was die griechische und romantisch-germanische Zeit herorgebracht, zu kosten wissen. Möge es mir eben so gelingen zu zeigen, daß es auch Gelehrte gebe, deren Auge in die Eigenthümlichkeit der römischen und französischen Dichter dringt: dann können wir einander die Hand reichen und uns über dasjenige, was geschehen müsse, damit in Zukunft die Kunst, vornehmlich die Deutsche, gedeihe, gemeinschaftlich und vorurtheilsfrey berathen. —

Ihr habt vollkommen Recht, Ihr jungen enthusiastischen Freunde, Liebhaber möchte ich sagen, der griechischen und romantischen Poesie! auf den ersten Blick verschwindet allerdings die elegante Gestaltlosigkeit des Virgil neben der Unschuld, Fülle und Deutlichkeit des Homer; verschwindet die gezirkelte, geschweifte, geschliffene Geschwätzigkeit eines Cicero neben der Majestät und der gehaltvollen Einfalt des Demosthenes oder Isokrates; verschwindet die zugespitzte, frivole Liederlichkeit des Lafontaine neben der reinen, süßen und üppigen Lüsternheit der Boccaz; verschwindet die flache, lebenslose Harmonie des Racine neben der tiefen, unergründlichen Klangfülle des Calderon. Ihr habt Recht, aber nur auf den ersten Blick. — Lebet nur weiter mit der Welt! Versucht es mit den großen Geistern der griechischen und romantischen Zeit, die Ihr als Lieblinge mit Recht um Euch her versammelt, in wahrem Frieden zu leben: Ihr werdet bald inne werden, daß die französische und römische Poesie Euch keine Ruhe läßt; daß nicht bloß ihre vornehmen Beschützer, sondern ein sonderbarer, zuerst unbegreiflicher Geist, der in ihnen wohnt, Euch zu ihnen zurücknöthigen wird; daß Ihr Eurer Lieblinge nicht gewiß seyn könnt, bevor Ihr die Ansprüche jener nicht mit Euerm Herzen und Geiste befriedigt, kurz, wie Euch die Jugendzeitalter der Welt bezaubern mögen, daß dennoch das Alter auch seine eigenthümliche Schönheit hat, und daß Ihr

von beyden Euch erfüllen, Euern Sinn beleben lassen müßt, wenn Ihr ein wahrhaft männliches Urtheil aussprechen wollt. — Ich habe noch keinen feurigen Bekenner der romantischen Poesie gesehn, der berauscht von Cervantes, ja von Shakespear gewesen wäre, dem die Dramen des Shakespear vielleicht wie huldreiche Genien durchs Leben gefolgt wären, und der bey alle dem (wofern nicht der Rausch alle Besinnung aus ihm fortgeschwemmt, wofern nicht der Sturm jener großen Geister ihn ganz zu Boden gestreckt hat), mehreren Repräsentationen des französischen Theaters auf die Dauer hätte widerstehen können. — Bey der ersten Darstellung vielleicht widersteht ihm alles am französischen Theater, er nennt es den Gipfel der Unnatur, des Manierirten, der Ziererey, des Unpoetischen — bey der letzten Darstellung hat sich das ganze gewendet, und, ich weiß, was ich sage, nun findet er etwas unwiderstehliches darin. Ich darf es nicht weiter bemerken, daß ich weit davon entfernt bin, jener kalten Engherzigkeit das Wort zu reden, mit der beschränkte Seelen jenes französische Theater für den einzigen dramatischen Genuß halten. Ich spreche zu jenen reinen, unverdorbenen Gemüthern, die jugendlich voll und kräftig, zuerst dem jugendlich vollen und kräftigen sich hingegeben haben, aber dennoch für jeden noch so fremdartig gestalteten Genuß offen geblieben sind, und denen allein das französische Theater wegen sei-

ner wesentlichen Vorzüge werth seyn kann: was die verstockten, in Convenienz und Modethorheiten grau gewordenen Bewunderer darin sehn, ist der Rede nicht werth; diese sind dem französischen Theater zugethan aus Gewohnheit, aus Herzensarmuth, aus Verwöhnung, aus Verzärtelung, aus Faulheit. — Wir hingegen wollen ganz andre Dinge daran erheben, nehmlich das Maas, die Ganzheit, die Geschlossenheit, die Künstlichkeit, das Technische, die Verständlichkeit, die Allgemeingültigkeit.

Ich nannte den Character der französischen und römischen Poesie einen repräsentativen, den der griechischen und romantischen einen persönlichen. — Hier erlauben Sie mir Ihrem innersten Gefühl eine Frage vorzulegen; sind es nicht zwey ganz verschiedne Arten der Schönheit, die, welche wir empfinden in der Betrachtung einer jugendlichen Natur, die sich in voller Frische und Freyheit und Fülle bewegt, die durch jede ihrer noch so unconventionellen Bewegungen ergötzt, die, wo sie etwa die Formen und den Anstand verletzt, sogleich wieder einen schönen Eindruck, nehmlich den des Naiven macht, — und die andre, welche wir in der Betrachtung des weltklugen, gewandten Mannes empfinden, der mit künstlicher, durchaus berechneter Grazie, weniger bezaubert, aber desto sichrer gewinnt. Es sind die beyden Schönheiten die Göthe in seinem unsterblichen

Gedichte unter den durchaus auf die Anschauer und auf die Schmecker der Poesie passenden Gestalten von Tasso und Antonio in den Streit geführt hat, worin nothwendig keiner von beyden untergehn noch zurückstehn durfte, sondern beyde endlich einander gegenseitig halten, und durch ihre vom Schicksal herbeygeführte Versöhnung, den allgemeinen Sinn, den die Kunst verlangt, ausdrücken mußten. — Welcher wesentliche Unterschied ist nun wohl zwischen beyden Gattungen der Schönheit? — Jene jugendliche Schönheit, die in der Verletzung des Anstandes sogar noch einen schönen Eindruck, nehmlich den des Naiven machte, wird nur von ihren näheren Freunden und Bekannten, von ihrer Familie gehörig gewürdigt; was diese naiv nennen, erscheint einem besuchenden Fremden vielleicht wie Ungezogenheit — dahingegen das B.tragen jenes Mannes mit der künstlichen Grazie, wenn auch einen minder tiefen, aber dafür allgemeingültigen, von jedermann, den alten Bekannten sowohl als den fremd hinzukommenden anerkannten, schönen Eindruck macht. Ich muß von neuem dagegen protestiren, als wollte ich einer von diesen beyden Schönheiten vorzugsweise den Siegerkranz reichen; sie müssen beyde gekrönt werden, wie die Herme, sowohl des Virgil als des Ariost im Götheschen Tasso, sie müssen uns beyde in ihrer Bekränzung wohlgefallen haben, damit jener dritte unerreichbare Kranz, den derselbe Tasso zwischen den

Wolken verklärt vor sich herschweben sah, immer sichrer uns durchs Leben führen könne. —

Der Mensch soll werden wie Gold: durch Glanz, Gediegenheit, Geschmeidigkeit, durch seine Persönlichkeit, wenn ich so sagen darf, den näheren Besitzer entzücken, und dann auch wieder durch die Allgemeingültigkeit seines Werths, durch seinen anerkannten, allen Besitz der Welt repräsentirenden Character alle übrigen und die entferntesten selbst reizen. Hier haben Sie die eigenthümlichen Schönheiten der griechisch-romantischen und der römisch-französischen Poesie; nicht um eine von beyden als ausschließendes Vorbild vor sich hinzustellen, sondern damit aus den Wechselblicken, die Sie von der einen auf die andere werfen, sich eine Gestalt bilden könne, die wahres Ideal zu heißen verdient, weil in ihr sich das entgegengesetzteste harmonisch verbindet, weil in ihr alle Einseitigkeiten des Kunstgeschmacks wie der Kunstanschauung sich in höherer reinerer Gestalt wieder finden, und in ihre Ganzheit, in den Kreis ihrer ruhigen Fülle und in seine Bewegung mit fortgezogen werden.

Göthe und Schiller haben beyde die Nothwendigkeit eingesehn, das deutsche Theater, welches vielleicht allzusehr nach der romantischen Seite hinüberschwankte und eben wegen dieser Einseitigkeit nie im

Stande war, auch im Fache des romantischen selbst, etwas vollständiges und allgenügendes zu leisten, durch eine kluge Benutzung des französischen Theaters in ein besseres Gleichgewicht zu bringen, und so sind die Uebersetzungen des Tankred, des Mahomet und der Phädra entstanden, und haben schöne Früchte getragen. Auf dieser Seite kann auch nicht unerwähnt bleiben, Ifflands großes Verdienst, der, selbst Schauspieler aus der französischen Schule, das Wesen der griechisch=romantischen Bühne, wenn auch mit weniger glücklichem Erfolg, doch mit großem ungewöhnlichen Fleiße sich anzueignen bemüht ist. Hätte der seltene Wetteifer zwischen ihm und Fleck, dem grade fehlte, was Iffland besaß, und der mit Genie und romantischer Fülle in hohem Maaße von der Natur begabt war, hätte dieser Wettstreit fortdauern können, so würde die deutsche theatralische Kunst vielleicht von der ächten Verbindung ihrer wesentlichen Elemente, des romantischen und des französischen Prinzips nicht mehr gar weit entfernt seyn. Eben so bilden noch jetzt Friederike Bethmann=Unzelmann und Betty Koch=Rose in Wien, unter einander einen höchst lehreichen Gegensatz, jene durch ihr großes, den göttlichsten Poesien der romantischen Zeit gewachsenes Genie; diese durch ihre klugen, sinnvollen Bewegungen, und durch den freyen Tact, mit dem sie die höchsten Vorzüge der fran=

zösischen Bühne ohne Verletzung der deutschen Eigenthümlichkeit geltend zu machen weiß.

So wäre nun, darf ich mir schmeicheln, das wahre Verhältniß zwischen der Schönheit, die wenigen, aber diesen wenigen dann um so mehr gefällt, und der andern Schönheit, die allgemein gefällt, aber dafür weniger entzückt, bestimmt. Die sinnvollen Mitglieder dieser verehrungswürdigen Versammlung, werden sich freylich, wenn sie durchaus einer von diesen beyden Schönheiten den Preis zuerkennen sollen, für die erste erklären, wie ich; immer aber mit dem geheimen Wunsch, daß die nicht zu verachtende Eigenschaft der zweyten, nehmlich, die Allgemeingültigkeit auch auf die erste übertragen werden könnte; sie werden einen unwiderstehlichen Drang fühlen, die Schönheit, das Gedicht, den Freund, welche Sie bewundern und lieben, auch vor andern geltend zu machen. Wenn man aber betrachtet, wie nach Jahrtausenden, die das Alterthum, eben so wie nach Jahrtausenden, welche die neue Welt durchlebte, nachdem freylich alle die schönen besondern Farben der Poesie schon ausgestorben und verblichen sind, nun endlich das Allgemeingültige aus den Geisteswerken der Alten in Gestalt der römischen Literatur und Kunst, und das Allgemeingültige aus den Geisteswerken der Neuern in Gestalt der französischen Literatur und Kunst zurückbleibt, so kann man freylich zu-

erst jugendlich schaudern vor der Starrheit, der Lebenslosigkeit, der Ohnmacht, ich möchte sagen, vor dem heraussstehenden Knochengebäude dieser Werke, man kann schaudern vor der todten Regelmäßigkeit, vor dem kraftlosen Gleichgewichte derselben, wie man in der Jugend vor dem Gedanken des Alters schaudert; aber da der lebendige Blick nicht lange beharren kann bey dem Gedanken eines poetischen Alters und eines kraftlosen unpoetischen Alters in einem und demselben Leben, so fängt er erst damit an, sich den Gedanken des Alters, worin der Mensch mehr bedeutet als er wirklich ist, zu verschönern, dann sich mit ihm und dem Gedanken des Hinsterbens und des Untergangs allmählich zu versöhnen, endlich je mehr er sich selbst dieser Zeit mit seiner Persönlichkeit nähert, einzusehen, daß Wachsen und Sinken, die schwellende Blume und die trocknende Frucht nichts sind, als entgegengesetzte Formen desselbigen herrlichen Lebens, und daß diese trocknende Frucht zur reichen Entschädigung für die Farben, die sie entbehrt, für die herrlichen Lebenssäfte, die eingegangen oder verflüchtigt sind, für allen Reiz unmittelbarer Schönheit, daß sie den vollen Ersatz dafür in sich trägt, in dem herrlichen Saamen, den sie umschließt, und der ein neues und schöneres Leben verkündigt. Sehen Sie auf Rom, wie tragisch oder wie sentimental sein Untergang uns dargestellt werden mag, ob Tacitus oder Gibbon ihn beschrei-

ben: wer einsieht, wie römischer Sinn und selbst die unbedeutendern Werke römischer Kunst nachher Früchte trugen, wie Cicero sogar in seiner trocknen Gestalt den Saamen verbarg, der in den vom Norden und Asien her so schön befruchteten Boden fiel, und den Petrarcha erzeugte, der wird das Ehrwürdige in römischer Kunst, wie gering auch ihr unmittelbarer Werth seyn möge, zu schauen wissen. Es würde mich zu weit führen, von dieser Seite auch die Andeutungen, die in der französischen Literatur liegen, zu würdigen; dem recht historischen Blick werden sie nicht entgehn.

Jetzt bin ich hinlänglich gerechtfertigt, vielmehr habe ich mir ein Recht erworben, zu erklären, daß ich die römische Poesie und die französische, in sofern sie sich neben die griechische Poesie und die romantische stellen, und vielleicht gar ihnen vorgezogen werden wollen, unbedingt verwerfe, daß ich den Vergleich zwischen Homer und Virgil, oder zwischen Shakespear und Racine eben so lächerlich finde, als ich es lächerlich finden würde, wenn es ein alter Mann mit einem Jünglinge, an Schönheit der Glieder, an Kraft und Lebensfülle aufnehmen wollte. Jeder von beyden soll gelten in seiner Art und in seinem Wirkungskreise, kein Wetteifer ist zwischen ihnen möglich, aber schöne friedliche Wechselwirkung, etwa wie Alter und Jugend im stillen Familienleben, zu bey=

der Erhöhung und Beglückung, und vor allen zur Bildung des Mannes, der zwischen beyden mitten inne steht. — Betrachten Sie die Werke des Plautus, des Terenz und des Seneka, betrachten Sie ferner Racine, Voltaire, Corneille und Moliere, sie werden in ihrem Bau, in den Materialien, in den Characteren durchaus nichts finden, was nicht entlehnt sey; nur einzig eigenthümlich ist der Sinn, in dem alle diese Dinge zusammen gestellt sind, der durch alle Werke hindurch sichtbare, unzerstörbare Glaube an eine Regel der Knnst, der Glaube an Allgemeingültigkeit, der wie aller tüchtige Glaube auch in hohem Grade das hervorbringt, woran er glaubt. —

23.

Italienisches Theater, Masken, Extemporiren.

Die Poesie und das Drama hätten wir demnach in ihren Hauptformen historisch betrachtet; indem wir mit Bewunderung und Ehrfurcht bey den Griechen sowohl als bey den Häuptern des romantischen Dramas verweilten, indem wir ferner nicht ohne Liebe, die Eigenheiten der römischen und französischen Poesie herausstellten, konnte nicht davon die Rede seyn, aus irgend einer dieser Formen ewige Regeln für die Gestaltung des Dramas herzuleiten, noch weniger irgend eine einzelne dieser Formen zum allgemeingültigen Muster oder Ideale des Dramas zu erheben. Wenn wir auch hier und dort einzelne Züge des poetischen Lebens vermißten, so suchten wir durch die Erklärung des Mangels, den wir vorfanden, durch historische Erörterung der Einseitigkeit uns mit ihr wieder zu versöhnen. — Wie entsteht unter gleich-

gestimmten harmonischen Gemüthern dennoch so oft Groll und Verstimmung? Dadurch, daß einer der beyden Freunde thut, was dem andern unbegreiflich, unerklärlich, unzusammenhängend mit seinem übrigen Character erscheint. Wie wird die gleichmäßige Stimmung, die Harmonie der Freunde wieder hergestellt? Dadurch, daß der Vorwurf, den der eine dem andern macht, recht zur Sprache kommt, dadurch, daß der beschuldigte Freund Raum bekommt, sein Betragen zu erklären, die Geschichte seines Fehlers zu erzählen, und so der andre einsieht, wie dieser Fehler denn doch mit allen den übrigen, alten Liebenswürdigkeiten seines Freundes in genauestem Zusammenhange stehe. Kein Freund wird dem andern in ewig gleicher, niegestörter Klarheit, als Ideal des Freundes zur Seite stehen können: immer wird eine verborgene Eigenheit oder Einseitigkeit seines Gemüths zum Vorschein kommen, und ein erklärendes Gespräch darüber beruhigen müssen. Eben so wird keine Kunstform dem Menschen und Künstler ungestört vorleuchten können, keine einzelne wird das Gemüth ihres Freundes ganz durch sich, durch ihr bloßes ruhiges Daseyn völlig erfüllen können. Wenn demnach das romantische Drama an Mängel und Einseitigkeiten des griechischen erinnert, wenn andrerseits der Reichthum und die Fülle eines Calderon uns fühlen läßt, wie er denn doch den Rhythmus und die Ruhe der Griechen entbehre, so bleibt nichts

übrig, als sich mit jeder einzelnen, der Einseitigkeit beschuldigten Kunstform in freundschaftliches Gespräch einzulassen, sie gewissermaßen zum Worte kommen zu lassen, damit sie zeigen könne, wie aus dem Zustande, den Sitten, der Religion ihres Volkes sie, gerade sie, in aller ihrer Eigenthümlichkeit und mit ihren Mängeln habe entspringen müssen. Ich glaube, wir haben dies redlich und mit Frömmigkeit gethan! die einzelnen Formen haben sich verantwortet, und die Vortrefflichkeit einer jeden in ihrer Art ist in gehöriges Licht gestellt worden! —

Wenn ich ein Künstler wäre, oder wenn die Umstände meiner Seele ihre volle Freyheit und den Genuß schöpferischen Lebens gestattet hätten, so hätten Sie in diesen Vorlesungen noch etwas ganz andres empfangen müssen. Ich hätte alle die einzelnen Formen der dramatischen Poesie nicht in Abhandlungen, nicht in gutgesinnten, von der Frömmigkeit oder der Billigkeit ihres Verfassers allein Ihnen zugeeigneten Reden, darstellen müssen; — sondern es hätte vor Ihren Augen selbst wieder ein großes Drama entstehen müssen, dessen einzelne Personen, alle jene von mir kalt dargestellte Repräsentanten der dramatischen Kunstformen gewesen wären; ein Drama, worin Shakespear und Aristophanes und Plautus und Calderon und Racine, jeder auf seine eigenthümlich schöne Weise, handelnd dargestellt

worden wären, wo jeder von diesen das schöne Geheimniß seines künstlerischen Lebens, mit Fülle und Lebenskraft vor Ihnen ausgebreitet hätte, und durch aller dieser Künstler Eigenheit die Fülle der Kunst selbst verklärt worden wäre; ein Drama, dessen Held vielleicht Shakespear gewesen seyn würde, der endlich, nach würdiger Vorbereitung auf wahrhaft tragische Weise hätte fallen; hätte, wie groß und fast allmächtig seine Kunst und die Gewalt seiner Seele gezeigt worden wäre, dennoch zuletzt geopfert werden müssen, dem ewigen Ideal, der allgemeinen unendlichen Schönheit, die, so lange dieses irdische Geschäft des Bildens und Wirkens besteht, immer herrlicher an den Tag kommen soll. — Solches herrliche, der Kunst, die ich zu verkündigen unternommen hatte, wahrhaft würdige Geschäft hat nicht zu Stande kommen können! — möge die Beschreibung des Ideals, die Mangelhaftigkeit meiner Ausführung einigermaßen ersetzen; möge der im Herzen still verborgene Wille dem ausgesprochnen Werke einige Vollständigkeit geben, die wenigstens, welche es haben muß, damit sie in der nächsten Stunde mich mit Wohlwollen entlassen können. —

Wenn die Kritik der Dichter denn nicht selbst wieder ein Gedicht seyn kann, so muß sie es wenigstens fühlen lassen, daß sie ein Gedicht hat seyn wollen. Nichts ist verwerflicher als jenes kalte Zerglie-

dern, jenes chemische Zerlegen, wo der Kritiker anstatt die Lebenserscheinung seines Gegenstandes zu geben, endlich von etwas ganz anderm als von der Kunst in dem Werke gesprochen hat, nemlich von allem, was der Handwerker oder der gemeine Rechner auch hätte mit Fleiß und Genauigkeit zu Stande bringen können. — Geht also, frägt es sich, aus diesen Vorlesungen mit einiger Deutlichkeit hervor, wie ein dramatisches Gedicht beschaffen seyn müsse, und sind wenigstens Spuren dramatischen Geistes darin? Ist nicht etwa blos jeder einzelnen Kunstform, die eine Person des großen Dramas abgeben soll, gehuldigt worden, so etwa, daß von Griechen und Spaniern, Römern und Franzosen, mit umschreibenden Worten nichts anders gesagt worden wäre, als daß jede von ihnen in ihrer Art gut sey, oder ist etwa mit monologischer Partheylichkeit für den Helden, den Shakespear, endlich das Resultat gewesen, daß alle übrigen Personen dieses Dramas, dieser Kunstwelt gegen ihn gehalten, nichts bedeuteten? — In beyden Fällen wäre das Unternehmen verwerflich! Aber so ist es nicht! Unter allen diesen auf- und abtretenden Kunstformen, die weder durch ihre bloße Mannichfaltigkeit das Auge allein ergötzten, noch durch ihre bloße mechanische Subordination unter einer einzelnen Kunstform dem kalten Verstande sich gefällig bezeigten, hat sich, zwar unvollkommen, aber gerecht und zuverläßig, die Idee des Dramas entwi-

ckelt, die da seyn mußte, um zu zeigen, wie eine höhere, allgemeinere und reinere Kunstform zu erwarten ist, und wie besonders die Bestrebungen der Deutschen, so wenig bis auf diesen Augenblick auch noch wirklich erreicht seyn mag, dahin zielen, sie ans Licht zu stellen. Nur auf deutschem Boden können die Bühnen und Dichter früherer Zeit, die hier beschrieben worden sind, versammelt werden; nur uns gab der Gott die Ruhe, die Umsichtigkeit, den Fleiß, das edle Mißtrauen in die eignen Kräfte und den Glauben an die Vortrefflichkeit andrer Nationen, und, ich möchte hinzusetzen, das würdige Mißtrauen in die eigne Bewundrung, in die eigne natürliche Vorliebe, die wir für die Griechen und für die Spanier hegen möchten; das Mißtrauen, das uns auf die unserm Nationalcharacter am meisten widersprechenden Formen der Römer und der Franzosen sogar wieder zurückführt. Der Gott wird uns dereinst auch wieder die Witterung des Glücks schenken, die nothwendig ist, wenn der vaterländische Boden sich mit dem darauf ausgestreueten Saamen innig verbinden und neues, ganz neues und schöneres Leben erzeugen soll. —

Nicht bloß durch alte Formen der politischen Welt, sondern durch die Vorherbestimmung der Natur ist Italien an Deutschland gebunden, die südliche Spitze der deutschen Welt, da man wohl sagen kann,

daß, was uns an Naturvorzügen versagt worden, dieses alles Italien in reichem Maaße besitze und so umgekehrt. Durch das ganze Mittelalter hindurch die Gleichheit der politischen Schicksale; auf beyden Seiten die Zerstückelung des Bodens in kleine republikanische und monarchische Staatsformen; auf beyden Seiten mächtige Wirkungen vom Einflusse der Nachbarn; ähnliche Trennung des nördlichen vom südlichen Italien, wie des nördlichen vom südlichen Deutschlande, gleicher Mangel eines Mittelpunktes, einer Hauptstadt. So ist denn auch das italienische Theater nie durchgedrungen zu der Einheit, zu der Ganzheit der französischen und der spanischen Bühne. Es hat so wenig als das deutsche Theater ein eignes s. g. goldnes Jahrhundert, wie das Jahrhundert Ludwig XIV. oder Philipp III. und Philipp IV. in Spanien erlebt. Hier und da in Venedig, in Florenz, in Neapel, ebenso wie in Deutschland, in Hamburg, in Wien, in Berlin, in Weimar hat sich eine vorübergehende, glänzende Blüthe des Dramas gezeigt; wie in Deutschland sind Griechen, Römer, Spanier und Franzosen wechselsweise die Muster und die Quellen des italienischen Theaters gewesen, aber nie hat eben so wenig als in Deutschland eine eigentliche Nationalbühne errichtet werden können. Wenn man die Erzeugnisse des italienischen und des deutschen Theaters im ganzen überschlägt, so läßt sich nicht leugnen, daß die italienische Bühne

mehr herüber hängt nach der Komödie, die deutsche hingegen mehr nach der Tragödie. Der Boden und der Himmel begünstigen in Italien mehr die Poesie, in Deutschland mehr das Raisonnement und die Philosophie und dieser Unterschied wird besonders merklich, wenn man die gleichzeitigen Werke eines Lessing und Gozzi betrachtet. Beyde waren Reformatoren der Bühne, beyde aus Gründen, die man immer ähnlicher findet, je länger und aufmerksamer man sie mit einander vergleicht, aber in der Ausführung, welcher kritische Calcul in Lessing, und welches Uebergewicht der poetischen Haltung in Gozzi. Wie idealisch, wie sinnig und wie tactvoll war der Gang den Gozzi einschlug, um den ausländischen Einfluß zu verdrängen, um die falsche Leidenschaftlichkeit und das schwerfällige Komische, die auf eine höchst unitalienische Weise in Goldonis Arbeiten zusammengeschoben waren, und durch Mode und Gewohnheit allein unterstützt wurden, um diese höchst unpoetische Manier sanft zu beseitigen, und seine Tragikomödien an ihre Stelle zu setzen.

An ein fortgehendes großes Zeitalter des blühenden Dramas, wo der Schüler den Meister, und jenen wieder ein größerer und fruchtbarerer Nachfolger verdrängt, ist, wie schon bemerkt, in Italien so wenig zu denken als in Deutschland, dazu fehlt es an nationaler Begünstigung des Talents, an einem Mit-

telpunkte der Kunst und politischer Einheit; aber dennoch läßt sich in einzelnen Bruchstücken, an einzelnen vorübergehenden Meistern das eigenthümliche Wesen der italienischen wie der deutschen Komödie erkennen. Zu den hervorstehenden Eigenschaften des italienischen Theaters gehören nun die Masken und das Extemporiren, die beyde von Gozzi in Schutz genommen wurden.

Es ist schon früher bemerkt worden, daß die Komödie nicht verständlich ist, ohne die Bekanntschaft mit dem dazu gehörigen Publikum, daß in der Komödie ein beständiger genauer Verkehr zwischen Publikum und Theater statt finden müsse; daß die Comödie beständig sich richten müsse nach der augenblicklichen Stimmung des Publikums, nach seinen politischen und häuslichen Bedürfnissen; daß ferner das augenblickliche Betragen des Publikums, die Aeusserungen seines Beyfalls, seines Tadels, seines Kunstgeschmacks unmittelbar hineingezogen werden müssen in den Gang der Komödie. Der tragische Dichter kann sein Werk für die Ewigkeit hinstellen, die ewig bleibenden Gefühle des Herzens, die unwandelbar heiligen Angelegenheiten der Menschheit sind sein Stoff: die Verknüpfungen seines Werks sind nothwendig; so unveränderlich wie die Vergangenheit selbst, die sein Gegenstand ist, bleiben und reden seine Gestalten. — Sehen sie dagegen nun

wie bald ein Lustspiel, das auf dem tragischen Leisten zugeschnitten ist, veraltet; für den Antiquitätensammler kann es lange noch merkwürdig bleiben, aber in das frische Leben des Publikums greifen diese tauben Apotheker und lateinischen Doktoren des Goldoni, diese Pourceaugnacs des Moliere, diese Lessingsche Juste, und Paul Werners nach einem halben Jahrhundert schon nicht recht ein. Der wesentliche Gedanke der Poesie und des Lebens ist in der Komödie so gut zu Hause als in der Tragödie; aber in der Tragödie geht er hervor aus den Wesenheiten des Herzens, aus dem ruhigen und nothwendigen Zwiespalt von zwey feindseligen Naturen in der Brust des Menschen, die sich und ihren Kampf in jeder neuen Zeit immer wiederfinden werden; die Formen der Tragödie sind ernst und allgemeingültig, heroisch, das heißt, durch Geschichte und eigenthümlichen Glanz geadelt, und werden, wie fremdartig auch ihr Kostüm sey, schon durch ihren Bund mit der unveränderlichen Geschichte, immer vom Publikum respektirt werden. Das Lustspiel hingegen genießt der unbedingtesten Freyheit; sein Leben besteht in einem reizenden, grazieusen Spiel, mit den vorübergehenden Formen des Menschlichen, mit den jeweiligen Sitten, mit der Verfassung der Familien und des Staats; es kann demnach mit seiner Wirkung und mit seinen Mitteln nicht nahe genug in die Gegenwart hineinfallen. — Nun kann freylich der komische Dichter

sehr gut auch noch in unsern Tagen alte verfallene komische Charaktere, z. B. einen Lessingschen Wachtmeister oder verschmitzten Gastwirth der Minna von Barnhelm auf die Bühne bringen, nur muß er nicht verlangen, daß diese Personen noch heut auf die alte Weise an sich selbst für komisch gelten sollen. Setzen wir dagegen den Fall, der neuere komische Dichter stellte eine komische Personage jener alten Schule, und eine von den bis jetzt noch komisch geltenden des Kotzebue nebeneinander, in der Absicht, eine dritte viel komischere, die gegenwärtige Zeit näher ansprechende Person dadurch geltend zu machen, so hätte er nun offenbar im Geiste des wahren Lustspiels gehandelt. Setze er nur das gegenwärtige, augenblickliche Interesse des Publikums in die feurigste Bewegung, und lasse durch alle bunten Contraste seines Werks nur deutlich genug den Gedanken aller Kunst und alles Lebens hindurch schimmern; lasse er nur unter allem Lachen, welches die sprühende Flamme seines Witzes erzeugt, tief fühlen den ernsten Zweck — so kann ihm der Ruhm eines grossen Komöden nicht versagt werden. —

Deshalb nun ist das ächte Improvisiren oder Extemporiren in der Komödie an seinem wahren Ort, es ist zweckmäßig, daß der Dichter, der bey der Aufführung nicht gegenwärtig oder wenigstens nicht allgegenwärtig seyn kann, dem Schauspieler Raum lasse,

sein Werk dem Augenblick und der Stimmung des Augenblicks noch mehr anzupassen. Mit welcher Dankbarkeit wird schon auf unserer viel ernsteren, phlegmatischeren Bühne und unter unserm viel kältern Himmel, jedes gute, klug eingefügte Impromptü des Schauspielers in der Comödie aufgenommen; wie nun gar auf einem Theater, wo Dichter und Schauspieler unter einander, und dann wieder beyde mit dem Publikum so innig einverstanden sind, wie sie es seyn sollten. Um wie viel leiser und tiefer wird der Genuß des Publikums, wie gelehrig und aufmerksam wird dieses, wie gut vor allen Dingen lernt es die Kunst zu hören, die nicht so leicht ist, als es scheint, und die wenigstens kein Publikum in Deutschland gründlich versteht. Fragen wir uns nur aufs Gewissen: man kann uns von großen und ernsten Dingen sprechen, in schönen Formen sprechen, wir hören, wir merken auf; aber welch ein ganz andres Hören ist es doch noch, wenn in dem Gesagten eine unmittelbare, persönliche Beziehung auf uns selbst liegt, wie schlägt dann das leiseste Wort sogleich durch unser ganzes Wesen hindurch, zu welchem andern viel thätigeren Antheil fordert er uns auf? — Welche Lust also gewährt es, wenn mit der Schonung des heiligsten Kerns unserer Persönlichkeit, die der komische Dichter nicht verletzen wird, weil er sie nicht verletzen kann, alle Aeußerlichkeiten unsrer Form nicht verspottet, aber mit Grazie und gutmüthiger

Ironie dem reinsten Vergnügen der ganzen Versammlung Preis gegeben werden; und nun das innerlich schönste und beste unsrer Natur, um so dreister und stolzer nackt heraustritt, jemehr es wirklich schön und gut ist, wenn der Dichter oder der extemporirende Schauspieler durch die geschickte Art, mit der er einzelne Seiten unsers Wesens dem Scherz zu gefallen heraus hebt, sich das Recht erkauft, unsern ganzen Werth recht kräftig geltend zu macheu. —

Die Vereinigung zwischen Dichter, Schauspieler und Publikum, die eine solche Komödie bildet, und in der allein sie recht vollständig gedeihen kann, gab es zu den Zeiten des Gozzi, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, in Venedig. Dazu gehört, werden Sie mir sagen, die Leichtigkeit des italienischen Bluts; aber was hindert uns denn, die wir den Sinn für solche Lust keineswegs entbehren, wenigstens unsern kleinen häuslichen Festen jene sinnreiche, und den wahren, beweglichen Geist der Kunst erweckende Form zu geben, und das recht durchgreifende Ergötzen vorläufig in unsre Häuser, wenn es die Nation im Ganzen noch nicht ertragen will oder kann, einzuführen. — Wie manches große jetzt verborgene Talent käme dadurch zum Wort, und wie würde dem Geiste der Kunst dadurch gedient, wenn die unmittelbarsten Verhältnisse des Lebens häufig diese Feuerprobe oder diese Feuerläuterung des Witzes

und der Phantasie aushalten müßten. Die bloße Gewohnheit des Zusammenlebens verhärtet und verschließt oft die sinnvollsten Gemüther gegen einander, der Umgang, seine Formen, gewisse Respektverhältnisse setzen sich allmählich fest, und da es dem freyen Geiste der Poesie nicht gestattet wird, mitunter auf eine leichte und geschickte Weise das Unterste zu oberst zu kehren, da sich nie wie an den römischen Saturnalien die Diener an den Tisch setzen und die Herren ihnen dienen, so stocken und verfaulen dieselben Verhältnisse, die, gehörig angefrischt und von dem Odem des Lebens zusammengerüttelt und aufgerührt, einen unvergänglichen, immer höheren Reiz für alle Theilnehmer behaupten könnten. —

Eben so wirkt auf die größere Familie, den Staat, und offenbart den Staat das ächte Lustspiel, so daß man getrost die Folgerung ziehen kann, wo kein Lustspiel zu finden ist, da ist auch kein wahrer politischer Verein, da stockt ebenfalls das Blut der bürgerlichen Gesellschaft, da sind die Stände unter einander und gegen einander verhärtet, da drückt einer den andern, und fühlt nichts vom andern als diesen Druck. Vom Geiste des Lustspiels und seiner Wesenheit ist hier die Rede; es wird von der konventionellen Form einer wirklichen Bühne, die zur bestimmten Stunde spielt, und von bestimmten Autoren versorgt wird, ganz abgesehn; ob es gleich sehr wahr ist,

daß man auch die Geschichte dieses wirklichen nationalen Lustspiels nur nachzuschlagen braucht, um alle die Stellen in der Universalgeschichte zu finden, wo sich wirklich politisches Leben geregt hat. —

Wenn auf diese Weise das Publikum durch das Lustspiel in die unendliche Bewegung der Kunst hineingerissen wird, und ihm dann die schöne, ebenmäßig eingreifende Tragödie wieder das Bleibende unter den Formen der Menschheit und des Lebens in immer glänzenderer Bekleidung darreicht, so wird der nach neuen Erscheinungen strebende Nationalgeist, und das nach größerer Befestigung und Treue des Gemeingutes strebende Nationalherz, eines wie das andre seine volle Rechnung finden. —

Daß ich die dramatische Poesie gern auf den Staat beziehe, wird niemanden befremden; denn wozu das Zusammenströmen des ganzen Volkes in den Theatern; hoffentlich doch wohl nicht deshalb, weil die Anstalt zu viel Kosten macht, als daß Einzelne dieselbe bestreiten könnten; hoffentlich doch wohl auch nicht aus dem andern Grunde, um in diesem Leben, wo es sich freylich selten genug ereignet, doch einmal an irgend einer Stelle mit mehreren, mit vielen zugleich zu lachen oder zu weinen — sondern um das höchste Gemeingut der Nation, ihre Selbstheit, ihre Eigenthümlichkeit, ihr gemeinsames Leben (was

doch etwas mehr sagen will, als die Individualität, die Sitten, und das noch so elegante Privatleben der einzelnen, ab- und zulaufenden Menschen,) um dieses gemeinschaftliche Leben gemeinschaftlich mit der Nation zu schauen und zu genießen. Den Deutschen ist die Idee des Staates, ungeachtet alles vielfältigen Geschwätzes darüber, ja sogar die Idee irgend eines Gemeingutes so fremd, so zu einer Art von Fabel geworden, daß man wirkliche Präkautionen nehmen und sich vielfältig verantworten muß, wenn man einmal Beziehungen auf irgend etwas gemeinsames, den Staat oder die Religion, mit unter laufen läßt. Daß die besseren Deutschen diese großen Ideen, eben wegen ihrer überschwenglichen Hoheit und Größe, in einer so ungünstigen von Mißverständnissen und Unverständnissen wimmelnden Zeit, wie die gegenwärtige, lieber gar nicht erwähnen hören wollen, ist eine andre Sache, und verdient, wegen des so edlen Motifs, Ehrfurcht und Rücksicht.

Die Masken sind eine andre Eigenthümlichkeit der italienischen Bühne in ihrem Wesen wie in ihrer Form, aus dem römischen Theater entsprungen. Bey Gozzi, d. h. in ihrem nationalsten Ausdrucke, bilden sie gleichsam die Stammhalter, die allen den wunderbaren bald aus dem Orient und China hergenommenen, bald mährchenhaften, bald roman-

tischen Stoff, aus dem die einzelnen Komödien des Gozzi gebildet sind, zusammen halten, indem sie in allen diesen Werken immer in ihrer alten Persönlichkeit, mit ihren alten Naturfehlern und moralischen Gebrechen wiederkehren, und als Minister, als Aerzte, als Erzieher, immer unmittelbar für die alten vom Publikum wieder erkannt werden. Ihres Zeichens sind die vier von Gozzi besonders begünstigten Masken, Pantalon, Brigella, Tartaglia und Truffaldino, komische, auf den Märkten von Venedig ursprünglich wirklich existirende Charaktere, die durch ihr langes komisches Leben auf der Bühne unter den wunderbarsten und verschiedenartigsten Situationen, eine Art von Sanktion von der Volksgunst erhalten haben, und die nun außer dem komischen Genuß, den sie in dem gegenwärtigen Lustspiele darbiethen, auch noch durch die Erinnerung an frühere Lust, die sie an den vorhergehenden Abenden in derselbigen Maske gewährt haben, doppelt und dreyfach belustigen, indem die frühere bestimmte und höchst nüancirte Ergötzung in dem Augenblick ihrer Erscheinung wieder erwacht, indem ein Lust-Kapital entsteht und die Lust jedes einzelnen theatralischen Abends dadurch auf alle übrigen Abende zugleich mit ausgegossen wird. Das Lustspiel eben, in seiner unendlichen Freyheit, bedarf solcher Stützungspunkte; das entfernteste und entliegenste, das im phantastischen Wechsel durchein=

ander schweift, bedarf solcher Mittelgestalten, die es leicht und rasch in die innigste Gegenwart herüber tragen. Glücklich, wer wie Gozzi, durch das bloße Gleichgewicht, worin er solche unerschöpflich komische Wesen versetzt, schon ein schönes inneres Ebenmaaß, das erste Erforderniß aller Kunst, in sein Werk zu bringen weiß.

Ich habe in früheren Stunden gezeigt, daß an der Stelle, wo auf der alten Bühne die Bildsäule des Gottes stand, auf der neuern Bühne die Musik ihren Sitz aufgeschlagen hat, die im neuern Theater eben so unentbehrlich ist, als jene im antiken. In den italienischen theatralischen Belustigungen hat dieser Repräsentant des Gottes allenthalben den Vorrang; einen Dichter, der im Dienste dieses Gottes gewesen wäre, wie Metastasio, der für das musikalische Ohr organisirt gewesen wäre, wie dieser, kann keine neuere Nation aufzeigen. Dagegen wir, sollten wir es auch in frühern Zeiten nicht an musikalischer und poetischer Haltung mit den Italienern haben aufnehmen können, so bleibt uns dagegen das Wort, die Deutlichkeit und Kraft des Gedankens, und der tiefsinnige Bau. Möge von unsern Schicksalsgenossen, jenseits der Alpen, eine freundliche und milde Luft fortdauernd herwehen, erwärmen und beleben die Werke, die uns vielleicht zweckmäßig und kräftig gelingen, aber

an denen die Kälte unsers Himmels dennoch zu deutlich empfunden wird. Daß ich auch hier nicht der spanischen oder italienischen Krankheit jener schwächlichen Seelen, die einen immerwährenden Sommer verlangen, und in Dichter-Gärten, unter Blumen und Karfunkel einen ewigen poetischen Sonntag leben, das Wort rede, versteht sich von selbst.

24.

Noch etwas über den Unterschied des antiken und modernen Theaters.

Um den ganzen höchst wesentlichen Unterschied der alten und neuen Kunst mit völliger Bestimmtheit aufzufassen, muß ich einladen, sich zwey gleich große Räume zu denken: in den Mittelpunkt des einen Raums denke man sich eine antike Statue; auf den andern Raum hin versetze man eines von jenen runden Gebäuden ganz neuer Erfindung, in deren Mittelpunkt sich der Zuschauer hinbegiebt, und nun durch die Mahlerey der Wände und den Lichteffect gerade den Eindruck erhält, als befände er sich im Mittelpunkt einer reichen und schönen Gegend; ein Panorama meine ich. — Vergleichen wir nun die beyden Räume mit einander, so finden wir folgenden höchst characteristischen Unterschied: im ersten Raume steht das Kunstwerk, die Statue im Mit-

telpunkt, und der Beschauer bewegt sich darum her; er muß es von allen Seiten umhergehend betrachten, wenn er es verstehen will; mit andern Worten, das Kunstwerk ist die Sonne, der Zuschauer hingegen, der Planet. Im Panorama andrerseits kehrt sich das ganze Verhältniß des Betrachters und des Kunstwerks um: hier steht der Zuschauer im Mittelpunkt, und das Kunstwerk läuft um ihn herum; der Betrachter ist hier die Sonne und das Kunstwerk ist der Planet. — Wie die Blicke der Betrachter jener Statue nun alle sich im Mittelpunkte, eben beym Kunstwerke, begegnen und kreuzen, so war das ganze Streben der alten Welt immer auf die Erzeugung eines Mittelpunktes der Kunst hingerichtet, und dies sowohl in jeder einzelnen Kunst, als im Leben überhaupt, sichtbar. Erst Athen, dann Alexandrien, dann Rom, sind solche plastische Mittelpunkte, solche große zusammengedrängte Werke, die zwar nicht der Wille der einzelnen Alten, aber doch das Streben des ganzen Alterthums erzeugen mußte. Mit innerer Kraft, mit menschlicher Kunst die Sonne zu erschaffen, um die sich das ganze unruhige Leben bewegen, an der es sich halten könne, darauf hin wirkten fast alle große Thaten des Alterthums. Jedes einzelne Gebiet der alten Welt hatte Nationalkunstwerke der Art, im höchsten Sinne des Worts; Tempel, Altäre, Statuen der Götter. Rom ruhte nicht eher, als bis es alle diese einzelnen National=

götter, diese einzelnen plastischen Mittelpunkte, in einen einzigen, allermittelsten Tempel versammlet, mit andern Worten, es ruhte nicht eher, als bis es einen einzigen plastischen Mittelpunkt, ein einziges Pantheon zu Stande gebracht. — Werfen wir nun dagegen einen raschen Blick auf die neue Welt, nicht auf die beyden letztverflossenen Jahrhunderte, in denen sich ganz neue Zustände bereiteten; aber auf die Zeit von Karl den Großen, bis auf die Reformation. Von einer Hauptstadt der Welt, von einem Streben eine solche zu erzeugen, ist kaum mehr die Rede, der Glaube an menschliche Werke ist verschwunden; Rom ist dahin, und größeres schien die bloße menschliche Kraft nicht zu vermögen. Wie die Alten das Göttlichste, ein Werk der Kunst, in den Mittelpunkt stellten, und das ganze Universum ihres Lebens sich darum her bewegte, so wird von den Neueren die ganze Natur vergöttert; nach allen Seiten sieht der Mensch in die Unendlichkeit: das Ferne, Große, Weite, Reiche, erzeugt nun die göttlichen Empfindungen in ihm, die in der antiken Brust, durch das Nahe, Bestimmte, Gedrängte, Endliche erweckt wurden; und so ist die Mahlerey seinem Gefühle, seiner ganzen Natur willkommener. Die Beziehungen der Dinge auf einander, das Bedeutende in ihrer Zusammenstellung, ist dem neuen Menschen viel wichtiger, als die abgesonderte, einzelne Tüchtigkeit und Trefflichkeit der Dinge. Deutungen, Symbole, Allegorien, sieht

der Mensch nun in allen Verknüpfungen und Verbindungen, und so liebt er mehr den ruhigen festen Standpunkt, von wo aus, ungestört durch eigne Bewegung, die magischen Figuren, welche die Natur in ewigem Wechsel erzeugt, mit Sicherheit wie ein großes und unendliches Panorama betrachtet werden können. — In den redenden Künsten der Alten war menschliches Maaß der Bewegung und des Tons die Hauptsache; den Neueren ist das Gespräch der Natur wichtiger, den Alten das Gespräch des Menschen; daher werden die Naturklänge dem neueren Menschen so bedeutend, Reim und Assonanz bemeistern sich der ganzen Poesie; die Klänge endlich reissen sich unter der Gestalt der Musik eigenthümlich los, und begleiten als reinstes Mittel der Begeisterung allen Dienst der Kunst. — Wenden wir jetzt diese Betrachtung näher auf das Theater an. Das alte Theater zeigt uns das plastische in der Bewegung; in den kleinsten Raum wird die größte Handlung zusammen gedrängt; das neue Theater ist durchaus mahlerischer Natur, ein unendliches Panorama in der Bewegung; die Zuschauer in Ruhe, die Bühne im zauberhaften Wechsel des reichsten, bewegtesten Lebens; da hingegen im antiken Publikum, sich das ganze wirkliche Leben in seiner üppigsten Fülle, um die einfache ruhige Handlung auf der Bühne zu bewegen scheint. Einheit und Zusammenhang der Handlung sind in beyden das Erforderniß aller Kunst, aber auf dem an-

tiken Theater, um das Ganze noch mehr zu concentriren, auch Einheit des Orts und der Zeit; in derselben Tragödie durchaus keine Veränderung der Decoration, keine poetische Zeit auf der Bühne, welche rascher verflöge als die wirkliche Zeit; in der neuen Welt und bey Shakespear beständige Verwandlung des Orts, die Ereignisse langer Jahre in eine Stunde zusammen gehäuft; die entferntesten Dinge durch die Zaubereyen der Bühne magisch an einander gereiht, um tiefe Allegorien des Lebens und der Natur durch die wunderbare Zusammenstellung bezeichnen zu können. — Naturklänge, späterhin die Musik, offenbarten sich unsichtbar durch alle theatralische Darstellungen der Neuern um die grellen Farbencontraste, die hingeschrieben werden mußten, damit das Ganze seine tiefe, symbolische Wirkung machen konnte, um diese zu mildern, zu verflößen, ohne jedoch die heiligen Zeichen selbst in ihrer Deutlichkeit zu stören. — Unser gegenwärtiges Theater in so tiefem Verfall es sich befindet, trägt in seiner ganzen Form noch die Spuren jener modernen romantischen Bühne. Das Orchester, die Scheide von Musik, die das idealische Leben der Bühne noch bey uns von dem wirklichen Leben des Parterres trennt, ist der Ersatz für die Abwesenheit des Gottes, der bey den Alten grade an derselben Stelle stand; die Musik ist das einzige Band unsrer Bühne mit der Religion, mit den allgemeinen religiösen Gefühlen

unsers Herzens, sie löst die unfreundlichen Contraste sogar jenes fabricirten nachgemachten ifflandischen Familienlebens, mit dem wirklichen Leben, — die beyde grade deshalb, weil sie auf ein Haar einander ähnlich sehn, in desto engherzigere Collisionen in der Seele des Zuschauers gerathen, — diese sogar löst sie in eine Art von Beruhigung auf, und ist deshalb bey allen unsern Vorstellungen durchaus unentbehrlich. —

25.

Ueber das deutsche Familiengemälde.

Ich würde sehr falsch verstanden werden, wenn man mich in dem Verdacht hätte, als meinte ich, daß das bürgerliche Leben und die Familie nicht auf die Bühne gehören. Nicht in dem Gegenstande, in der zufälligen Charge der Personen, nicht darin, daß uns „Pfarrer, Kommerzienräthe, Fähndriche und Husarenmajors" auf die Bühne gebracht werden, liegt die Nichtswürdigkeit unsrer Familiengemälde, sondern in der Art wie sie gezeigt werden, nemlich, als ob um ihrentwillen die Welt da sey, als ob von regelmäßiger Haushaltung, von Pünktlichkeit in den Amtsgeschäften, von der Zufriedenheit, die daraus erwächst, daß man niemanden etwas schuldig ist, von der Entlarvung irgend eines Hausbösewichts, so wichtig und schätz=

bar auch diese Dinge sind, nun gleich ein goldnes Zeitalter zu erwarten stehe. Allerdings ruht auf dem Wohl der Familien das Glück des Staates und so der Menschheit, der Familie aller Familien. Aber das Wohl der Familien ist doch auch noch nicht zu Stande gebracht, wenn die Hauspolizey wieder mit Strenge verwaltet wird, wenn ein tüchtiger Onkel mit Geld und derben Worten die Haushaltungsbücher in Ordnung gebracht hat, wenn der Jugend ihre Sprünge, ihr Schuldenmachen, ihre Liebschaften gelegt sind, und im letzten Akt der Fürst mit seiner Gnade ausgeholfen, und die schändlichen Minister und Präsidenten abgesetzt hat, gegen die weder der Dichter noch seine Hausväter und Oheime Rath wußten. — Wenn solch ein deutsches Familiengemälde zu Ende gebracht ist, so muß man freylich gestehn, daß die äussre Noth vorläufig und auf wie lange es halten will, ziemlich reparirt ist, aber wer steht uns für den innern Reiz zur Sünde, der immer noch zurück bleibt, ferner für die Haltbarkeit der moralischen Besserung und der schönen tugendhaften Entschlüsse, die vornehmlich die Jugend in dem fünften Akte hat spüren lassen. Es ist schön und brav von Ifland, daß er meistentheils am Ende die Jungen sich zur Lebensart, zu den Sitten und dem hausmännischen Leben der alten Leute bequemen läßt; der Kotzebue ist schon unmoralischer; der sieht dem Scherz und der Unterhaltung zu Gefallen sehr oft den Jungen bey,

und bringt sie wohl gar erst auf die rechten Künste und Listen, und hilft ihnen die Alten hintergehn. Aber wenn in allen diesen bürgerlichen Dramen nur etwas tiefer gegriffen würde, wenn es nur nicht immer auf Familien hinaus käme, die den Menschen zu vergleichen sind, von denen man sagt, daß sie nichts Böses aber auch nichts Gutes thun; was hilft uns die ganze Dienstpflicht, die Iffland predigt, wenn der Feind das Land überschwemmt und alle die schönen Dienstverhältnisse aufhören. Bey schönem Wetter und gutem Boden ist es leicht ein guter Landwirth seyn, aber wenn es stürmt und der Boden wankt, da hülle sich einmal einer in seine Unschuld, Redlichkeit und gewissenhafte Treue gegen den vorigen Dienst: wenn die Noth anhebt, die Kontributionen drängen und die Gehalter zurück bleiben.

Tiefer gegriffen in das Herz der Familien und der Menschen! Abgesehn von den äussern Verhältnissen, von den Lumpen, die der Augenblick, die Umstände und die Convenienz dem gewaltigen Wesen umhängen, das in jedem Busen schlägt! oder vielmehr mit der Flamme des Witzes ergriffen und verzehrt diese Unwesentlichkeiten, damit das spröde Herz drinnen geschmiedet werden könne menschlich und weich — so erzeugt sich das ächte Familiendrama. — Wenn sich der Sohn, der dem Vater durch liederliche Lebensart Verdruß und Kummer

bereitet, in der Reue gebehrdet, wie Orest der die Mutter gemordet, oder wenn sich ein verführtes und verlassenes Mädchen gebehrdet wie eine Ariadne oder Medea, so ist dieß freylich lächerlich und unschicklich — aber in den einfachsten Familiensituationen unsres häuslichen Lebens walten noch dieselben Mächte, die im Hause der Atriden herrschten. Wie manches verborgene Schicksal wird auch bey uns mit Adel getragen; wie rhythmisch, wie harmonisch, wie würdig des Kothurns, wie heroisch wird noch heut gehandelt und gelitten!

Ich verachte das bürgerliche Drama nicht: ächte Kunst klebt nicht an diesen äußeren Formen und Hüllen, also braucht sie selbige auch nicht unbedingt zu verachten und zu verwerfen. Vielmehr kann sie ihre wahre Freyheit zeigen, wenn sie aus ungeschickten Formen der Konvenienz und des bürgerlichen Lebens, ohne sie, die doch auch ihren vergänglichen Werth haben, zu zerstören, mit alter Freyheit und altem Glanze der Poesie hervorbricht.

II.

Philosophische Miszellen.



I.

Prolegomena einer Kunst-Philosophie.

1.

Alles Streben der Philosophie hat sich immer in zwey entgegen gesetzten Richtungen bewegen müssen. Entweder ward eine wahrgenommene, ergriffene Einheit in eine Mannichfaltigkeit von Theilen, Elementen, oder Gliedern zerlegt,[3] oder es ward aus der Verknüpfung, aus der organischen Verbindung mannichfaltiger Erscheinungen ein Einfaches, ein Ganzes gebildet. Dergestalt nahm die Philosophie zwey entgegengesetzte Fähigkeiten des Geistes in Anspruch: die eine war die Fähigkeit des Theilens, des Zertrennens, Zergliederns: die andre die des Vereinigens, des Vermittelns, des Verbindens. — Offenbar setzt

die Fähigkeit des Zergliederns (die anatomische oder chemische Fähigkeit) voraus, daß eine Einheit wirklich ergriffen sey; eben so die Fähigkeit der Vereinigung, (die physiologische, oder physikalische Fähigkeit) setzt voraus, eine wahrhaft erkannte Mannichfaltigkeit. —

Wir werden, wenn wir diese beyden Elemente des Geistes, der Welt, oder der Philosophie näher betrachten, einsehn, daß wir die trennende Fähigkeit in uns nicht besser bezeichnen können als mit dem Namen des wissenschaftlichen oder spekulativen Talents, daß hingegen die vereinigende Fähigkeit am sichersten unter dem Zeichen des praktischen oder Kunst-Talents angeschaut werde. Das Objekt der Betrachtung, der Spekulation, und also der Wissenschaft ist immer der Kontrast, der Gegensatz, die Differenz — daher von einseitigen Freunden der Kunst, oder von sentimentalen Bewunderern der Natur, gar zu leicht der Wissenschaft der Vorwurf gemacht wird, sie tödte das Leben der Natur. Uebrigens wollen wir auch gar nicht in Abrede seyn, daß die meisten Freunde der Wissenschaft diesen Vorwurf durch ihre Einseitigkeit verdienen. — Wie die Wissenschaft es mit der Trennung zu thun hat, so ist der Kunst offenbar das Geschäft der Vereinigung zugewiesen. Einheit, Ganzheit, Zusammenhang, macht das Kunstwerk zum Kunstwerk. Und

wenn die Wissenschaft einerseits den Charakter ihres Objekts, der Trennung nemlich, annimmt, ewige Spaltungen und unendlichen Streit unter den Dingen anrichtet, so löst Leben und Frieden erzeugend die Kunst alle Gegensätze wieder in Einheit auf. Die Wissenschaft hat ihr Auge gerichtet auf das Bestehende, auf das Vergangene; sie empfängt, was sich schon tausendfältig in Farben gebrochen, was sich schon in unendliche Individualitäten gespalten hat: die Kunst wendet sich nach der noch ungebrochenen Zukunft hin, ein Einfaches, ein Werk — der einfachen Zukunft hinreichend. — Erwägen wir, zu welchem Zwecke wir Wissenschaft und Kunst, das vereinigende und das trennende Vermögen betrachtet haben, und wie wir es gethan haben. Wir haben Wissenschaft und Kunst einander gegenüber gestellt: wir haben Wissenschaft und Kunst, das wissenschaftliche und das Kunstvermögen im Menschen getrennt. Wir haben den Begriff der Vereinigung von dem Begriffe der Trennung getrennt. Es mußte also, damit wir trennen konnten, eine Vereinigung der beyden Begriffe vorhanden seyn. Vielleicht war die Vereinigung, die wir vorfanden, nur eine rohe Mischung: gleichviel wie schwach der Zusammenhang war, genug wir haben ihn aufgehoben. Wer in meine Bezeichnung der Begriffe einstweilen eingegangen, wird mir zugeben, daß ich, indem ich der Wissenschaft einen trennenden Charakter beylegte, und dann selbst

die Wissenschaft von der Kunst trennte, wissenschaftlich verfahren mußte, daß also durch mein ganzes Verfahren die Existenz einer Wissenschaft der Wissenschaft und Kunst erwiesen worden ist. — Diese Wissenschaft der Wissenschaft und Kunst setzt, indem sie ihre beyden Objekte also auch die Kunst umfaßt, auch Kunstvermögen in mir voraus. Daß man das wissenschaftliche Talent von dem Kunstvermögen im gemeinen Leben absolut zu trennen gewohnt ist, und dem Einen bloßes wissenschaftliches, dem Andern bloßes Kunst-Talent zuschreibt, kann natürlich nicht von der Idee, sondern bloß von den endlichen und einseitigen Repräsentanten der Idee, und auch von diesen nicht ganz ausschließend gelten. Indem ich also eine Wissenschaft der Wissenschaft und Kunst annehme, ist zugleich die Kunst der Wissenschaft und Kunst vorausgesetzt. — Ich bin die Wissenschaft sowohl als die Kunst, das trennende und das vereinigende Vermögen zugleich zu setzen genöthigt: die Vereinigung ist die Bedingung der Trennung, die Trennung die Bedingung der Vereinigung: die Vereinigung ist nur etwas (man vergönne mir den Ausdruck:) im Gegensatze der Trennung und umgekehrt; ich finde in alle Ewigkeit keinen Grund, weder die Vereinigung noch die Trennung als Princip anzunehmen.

Die Wissenschaft betrachtet das große Kunstwerk: die Welt. Sie zergliedert den schönen großen

Bau, den die vergangenen Zeitalter zurück gelassen: das grosse Gemälde gleichsam einer einzigen That eines ganzen Geschlechts, löst sie auf in unendlich viele Individualitäten, deren Verein jene That erzeugte: viele Epochen der Weltgeschichte entwickelt sie sich aus dem einfachen Weltbilde vor ihr. Die Kunst andrerseits ergreift einzelne Epochen der Geschichte, und vermählt, verbindet, vermittelt, vereinigt sie zu einem historischen Ganzen; aus verschiedenartigen, streitenden Charakteren bildet sie ein harmonisches, friedliches Ganzes. — Auf diese Weise arbeiten beide, Wissenschaft und Kunst, ohne Ende einander in die Hände. Die Wissenschaft zergliedert die Werke der Kunst, damit eine höhere Kunst die getrennten Elemente zu einem höheren Werke vereinigen könne, dann eine wieder höhere Wissenschaft eine schärfere, eine reinere Zergliederung vornehmen könne, und so ins Unendliche fort.

Sollte hiermit wirklich etwas anders dargestellt seyn, als der Wechsel von Tod und Leben selbst? Die Idee ist frey; sie ist keineswegs an menschliche Individualität gebunden. Tragen wir sie demnach frey auf den Welt- oder Erdgeist über. Dieser Wechsel von Tod und Leben ist nichts anders als die bis ins Unendliche in einander verschlungene Trennung der Elemente und Vereinigung der Elemente, und höhere Trennung und höherer Verein u. s. f. Die Wissen-

schaft dieses Erdgeistes (die Wissenschaft, das Bewußtseyn, das er im Tode, im Wandel und Wechsel vornehmlich offenbart) und seine Kunst, seine bildende Kunst (die ich nicht beschreibe, weil tausend seiner Werke uns unmittelbar ansprechen) seine Wissenschaft und seine Kunst scheinen höherer Natur als die unsrige, und dieß vornehmlich deshalb, weil Tod und Leben in ihm eins ist, weil er uns unmittelbar im Bilden das Zergliedern und das Verzehren, und unmittelbar im Verzehren das Bilden zeigt, wir hingegen eines nach dem andern zu vollbringen scheinen, oft wohl gar bloße, reine, absolute Zergliederer (Wissenschaftler) oder bloße Bildner (Künstler) zu seyn glauben, —

Das Verhältniß zwischen Wissenschaft und Kunst, von dem hier die Rede gewesen ist, ist oft, und besonders von dem ersten philosophischen Geiste, unter den lebenden Deutschen, von Schelling bemerkt worden. Sehr mit Recht eifert dieser Schriftsteller gegen die absolute Trennung, den absoluten Gegensatz von Wissenschaft und Kunst, oder was dasselbe sagen will, da alles Handeln Kunst ist und seyn soll, und da es kein unkünstlerisch, d. h. unproduktives Handeln giebt, gegen den absoluten Gegensatz von Handeln und Wissen. — Aber die absolute Einheit beyder, die absolute Identität des Wissens und Handelns, zu deren Annahme Schelling und die

deutsche Naturphilosophie mit ihm ihre Zuflucht nahm, ist eben so einseitig. Ich glaube an dieser Stelle, die oben von mir erwähnte Bezeichnung: Kunst der Wissenschaft und Kunst, als gleichbedeutend mit der Naturphilosophie aufstellen zu können. Anstatt nehmlich, daß in meiner Ansicht Wissenschaft und Kunst sowohl betrachtet werden können aus dem Standpunkt einer höhern Wissenschaft, getrennt nemlich; als auch gebildet (vereinigt) werden können, zu einer neuen höheren Kunst, und diese höhere Kunst gemeinschaftlich mit jener höheren Wissenschaft wieder gebildet werden kann zu einer noch höheren Wissenschaft und noch höherenKunst und so ins Unendliche fort, — so glaubt die Naturphilosophie, oder überhaupt die gegenwärtige Philosophie einen letzten Standpunkt gefunden zu haben, eine letzte und höchste absolute Wissenschaft oder absolute Kunst: eine Wissenschaft, d. h. eine Trennung, einen Gegensatz, den die höhere Kunst nicht mehr aufzulösen vermöge; oder andrerseits eine Kunst, eine Einheit, ein schöpferisches Princip, worüber die trennende Gewalt einer höheren Wissenschaft nichts mehr vermöge. —

Wenn in meiner Ansicht Wissenschaft und Kunst bald getrennt ihren Weg gehn, sich losreissen von einander, jede gleichsam ihren Geschlechtscharakter, die Wissenschaft den Männlichen, die Kunst den Weiblichen schärfer und schärfer bestimmt, damit ein hö-

herer, klarerer, reinerer Verein zwischen ihnen geschlossen werden könne, damit ferner aus ihrer Vermählung als Kind hervorgehn könne eine sichtbare Einheit beider, die aber heranwachsend wieder einen noch reineren Geschlechtscharakter annehmen, sich endlich noch reiner vermählen wird u. s. f. — wenn auf diese Weise Wissenschaft und Kunst durch ihre ewige und nothwendige Wechselwirkung einander gegenseitig ewiges Leben und ewiges Fortschreiten garantiren, eine abhängig von der andern, und zugleich eine herrschend über die andre — so wird in der cursirenden Ansicht, eben durch die Annahme eines Maximums, der Wissenschaft und Kunst eine tyrannische Konstitution angeheftet, die dann freylich das Schicksal mancher andren Konstitution theilt, indem gleichgültig gegen sie das ihr anscheinend unterworfene Leben ein freyes und göttliches Spiel treibt und seinen Gang fortgeht, gefühllos gegen das Gesetz, woran es der Autor gefesselt zu haben glaubt.

Noch einmal: die Natur steht nicht stille, weil ihr sie darstellen wollt. — Ohne euch selbst zu bewegen, werdet ihr nie die Bewegung des Universums darstellen können. Wie die Natur vom Leben zum Tode und vom Tode zum Leben mit so unendlicher Leichtigkeit und Ironie fortschreitet, daß sie euch wie ein einziges Reich des Lebens und des Todes zugleich, erscheint, — so sollt ihr die hei-

ligsten Erzeugnisse eurer Kunst, die reichsten Erscheinungen eures Lebens, und eure höchsten und liebsten Güter, (denn ihr liebt nur was ihr mit eurem eigenen größeren oder geringeren Kunstvermögen erzeugt habt) so sollt ihr eure schönsten Werke in ihre wissenschaftlichen Elemente zu zerlegen wissen, um neue Werke zu erzeugen u. s. f. Jemehr euer Auge an wissenschaftlicher Schärfe gewinnt, um so mehr wird die Kraft der Kunst eure Hand beleben; Wissenschaft und Kunst, Trennung und Vereinigung sind nur etwas durch ihren Gegensatz und ihre Wechselwirkung. — Der Philosoph, den die hier dargestellte dialektische Bewegung ergriffen hat, der im Bewußtseyn dieser Bewegung oder in ächter, platonischer Ironie lebt, der ferner nicht bloß im Bewußtseyn, sondern auch im Glauben an die Unendlichkeit dieser Bewegung mit beständigem Ernst zu bilden und zu wirken weiß — der ist Künstler und Gelehrter zugleich, und so und nicht anders soll sein heiliges Amt gedacht werden. Ernst und Spiel, Tod und Leben scheinen sich in ihm zu durchdringen: jemehr die Bewegung seines Lebens sich beschleunigt, um so tiefer bemeistert sich seiner Rythmus und Ruhe. Wir bleiben zweifelhaft, ob er sich ein Kind oder einen Gott zum Muster genommen: in den Spielen der Kindheit und im Wirken der Natur finden wir ihn in verjüngtem und erweitertem Maße wieder.

Es kann nun nicht weiter befremden, und selbst der Schein der Paradoxie wird nicht zu befürchten seyn, wenn ich erkläre, daß wir in unsrer Unterhaltung über den Gegensatz zwischen Wissenschaft und Kunst, ächt mathematische Gegenstände behandelt haben. Die Mathematik ist in den Augen ihrer wahren Freunde, des Pythagoras, des Hobbes, des Keppler, des Leibnitz und selbst des Euklides nichts anderes gewesen, als die Wissenschaft des Gegensatzes zwischen Mannichfaltigkeit und Einheit, zwischen Zahl und Stetigkeit, zwischen Arithmetik und Geometrie, und die unsterblichen Werke jener Männer waren nichts anders als Uebungen in der Kunst der Vermittlung zwischen Mannichfaltigkeit und Einheit, zwischen Zahl und Stetigkeit, zwischen Arithmetik und Geometrie. Ich beziehe mich nur auf das Eine Beyspiel der Analysis des Unendlichen, in der die philosophische Wechselwirkung zwischen den Progressionen und der krummen Linie, aber auch die Wechselwirkung zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Behandlung derselben besonders sichtbar ist. —

Betrachten wir indeß nur die Arithmetik und Geometrie in ihrer gewöhnlichsten Gestalt, so werden wir finden, daß die Arithmetik, wenn in ihr auch (wie oben in der Wissenschaft) der Begriff der Trennung, der Zahl, der Zweyheit zu herrschen

scheint, dennoch bey jedem ihrer Schritte, des Begriffes der Vereinigung oder der Stetigkeit, den sie von der Kunst oder von der Geometrie erhält, bedarf. Addition und Multiplikation sind offenbare Stetigungen, künstlerische, organische Verbindungen mehrerer gleichartiger Zahlen zu einer einzigen; eben so Subtraktion und Division, wo entgegengesetzte Zahlen zu einer einzigen, die ihr Verhältniß, die Natur ihres Gegensatzes anzeigt, verbunden werden; und so fort durch alle Operationen der Arithmetik: unendliche Wechselwirkung zwischen Trennung und Vereinigung, zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Vermögen des Menschen. — Die Geometrie andrer Seits mag immerhin von dem Begriffe der Einheit, des stetigen einfachen Zusammenhanges der Linie, der Fläche ausgehn, ihr Geschäft ist nichts destoweniger ein arithmetisches, ein Zerlegen der einfachen Figur in ihre Linien, Winkel u. s. f. und so vermag auch sie, der Kunsttheil der Mathematik nur zu leben durch ewigen Einfluß des Wissenschaftstheils, nemlich der Arithmetik. — In der Arithmetik einheimisch ist der Begriff der Zwey, in der Geometrie der Begriff der Linie; aber damit dort in der Arithmetik die Zwey begriffen werden könne, muß die Geometrie ihren Geist in einen Repräsentanten neben der arithmetischen 2 aufstellen, und dieser Repräsentant ist die arithmetische Eins. Damit andrerseits die Geometrie und

der ihr eigenthümliche Grundbegriff der geometrischen, einfachen, stetigen Linie nur angeschaut werden könne, muß auch die Arithmetik der Geometrie einen Repräsentanten herübergeben, und dieser Repräsentant, durch den eine bestimmte Linie erst begriffen wird, ist die geometrische Zweyheit, oder der Winkel, die Annahme einer zweyten Linie, durch welche die erste nun erst eine bestimmte, anschaubare Richtung erhält. So verweben sich in der Mathematik ins Unendliche Einheit und Trennung; das beständige rege Bewußtseyn dieser Wechselwirkung und dieses Wechselgeschäfts ist das Wesen aller mathematischen Dialektik, und so überlasse ich es der Entscheidung meiner Leser, ob der unauflösliche Gegensatz zwischen Mathematik und Philosophie, der bisher allenthalben angenommen worden, wirklich fernerhin statt finden könne.

2.

Wir haben uns bestrebt, die Differenz zwischen Wissenschaft und Kunst wissenschaftlich zu erkennen, zugleich aber beyde als eins, in einer künstlerischen, philosophischen Handlung zu ergreifen. In allen bisherigen philosophischen Systemen ist mit Recht das spekulative Geschäft der Philosophie von dem practischen getrennt worden: man hat ferner die Philoso-

phie, je nachdem Spekulation oder Handlung ihr Object war, in spekulative und practische Philosophie eingetheilt. An und für sich läßt sich gegen diesen Gegensatz des spekulativen und des practischen in der Philosophie nichts einwenden. Denn schon an der Eigenschaft der Schärfe, die vornehmlich von der Spekulation erfordert wurde, erkennen wir, daß es in ihr vornehmlich auf ein Zerschneiden, Zertrennen, Zerlegen und Unterscheiden ankomme: vom Handeln hingegen, von der Praxis ward zunächst Kraft verlangt, ein Beweis, daß der Praxis besonders die Vereinigung, die Gestaltung zu einem Ganzen, die Production, die Verbindung des Getrennten zugeschrieben wurde. — Demnach wäre unserem oben aufgestellten Begriffe zufolge, die Speculation der wissenschaftliche Theil der Philosophie, die Praxis hingegen, der künstlerische. — So wie nun, nach unsern vorläufigen Auseinandersetzungen, Wissenschaft und Kunst, durch eine höhere Wissenschaft (d. h. durch die Erkenntniß des Gegensatzes zwischen Wissenschaft und Kunst) nur getrennt werden können, in sofern dieser höheren Wissenschaft eine höhere Kunst (der Behandlung, der Vereinigung von Wissenschaft und Kunst) an die Seite gesetzt wird — eben so können Spekulation und Praxis in der Philosophie durch eine höhere Spekulation nur getrennt werden, in sofern neben diesen Trennungen und Spaltungen, und ohne Ende in sie einwirkend, eine hö-

here Handlung herläuft, worin Spekulation und Handlung sich vereinigen. — Unterscheiden wir in der Philosophie ein spekulatives und ein practisches Geschäft, so geben wir durch den Ausdruck Geschäft, welcher der Spekulation und der Praxis beygelegt wird, schon zu erkennen, daß wir eine höhere Handlung annehmen, in der Spekulation und Praxis sich vereinigen. Da wir nun immerfort genöthigt sind, diese höhere Handlung wieder zu betrachten, das heißt, sie in ihr spekulatives und in ihr practisches Element zu zerlegen, so sieht man daraus, daß jede höhere Handlung (oder Vereinigung des Gegensatzes von Spekulation und Praxis) nach sich zieht, unmittelbar eine höhere Erkenntniß (oder Zerlegung des Gegensatzes von Spekulation und Praxis) und alles das ins Unendliche fort. — Wir wollen es an einem Beyspiele näher erörtern: vielleicht zeigt sich am Ende, daß dasjenige, was wir jetzt als Beyspiel aufstellen, dieselbe Sache ist, von der wir reden: Betrachten wir das, was man gewöhnlich den physischen Menschen nennt, so sehen wir die Natur auf ihn einwirken, zugleich sehn wir aber auch wieder ihn auf die Natur zurückwirken. Wir können nicht leugnen, daß es ein Mensch, ein einfaches Wesen ist, und dennoch sind wir genöthigt, ihn uns als doppelt, als aus zwey Wesen zusammengesetzt zu denken, als ein thätiges, der Natur gebietendes, und als ein leidendes, der Natur gehor=

chendes: er hört, er wird gehört; er sieht, er wird gesehn; er fühlt, er wird gefühlt: er empfängt hörbares (Töne), sichtbares (Farben), fühlbares (Lust und Schmerzen): er producirt dieselbigen Dinge anders auf eigenthümliche Weise wieder. — Wir gehen weiter in unserer Betrachtung, wir zerlegen seine einfache Organisation in vielfache Organe, in solche, die empfangen, (in leidende) und in solche, die produciren, (in thätige): das Ohr empfängt, das Stimmorgan producirt Töne: das Auge scheint unter allen Organen die meisten Eindrücke von aussen, von der Natur zu empfangen; die Hand andrerseits die meisten Eindrücke nach aussen, auf die Natur zurück zu geben. Kurz, jemehr wir das einfache Wesen, den Menschen, betrachten, um so mehr erblicken wir ihn zusammen gesetzt aus den entgegengesetztesten Organen und Tendenzen. Warum zerfällt uns dies herrliche Ganze unter den Händen nicht in ein Chaos feindseliger Elemente? Weil jede neue Trennung der Organe uns zu einer höheren Verknüpfung der Organe nöthigt, weil jeder tiefere Blick in die wunderbare Zusammensetzung von einem höheren Gefühl der Einheit des Ganzen überwältigt wird, weil, je klarer wir in den unendlichen Krieg der Organe schauen, um so gewaltiger wir den überschwenglichen Frieden des einfachen Organismus, der vor uns her wandelt, zu begreifen gezwungen werden.

Was haben wir jetzt gethan? — den physischen Menschen betrachtet, wir haben ihn in empfangendes und producirendes, hauptsächlich in Auge und Hand, d. h. in sehendes (oder erkennendes) und in handelndes zerlegt; wir haben die in ihm entdeckten spekulativen und practischen Organe wieder zu einem Organismus vereinigt u. s. f. — Wir haben ihn betrachtet, d. h. über die Trennung des Spekulativen und Practischen in ihm spekulirt; den Unterschied, den Gegensatz des Erkennenden und Handelnden in ihm erkannt. In sofern wir nun 1) Gegensatz und Wechselwirkung zwischen Erkenntniß und Handlung im Menschen erkannten, und 2) selbst Menschen waren, in sofern waren wir genöthigt, was wir erkannten auch auszuüben, wir mußten selbst den Gegensatz zwischen Erkenntniß und Handlung nicht bloß erkennen, sondern auch behandeln. Mit dem betrachteten Wesen, es sey der Mensch, es sey ein Kunstwerk, es sey die unendliche Natur — muß der Betrachtende auf die hier beschriebene Weise fortwandeln, sich selbst in dem hier angedeuteten Geiste wieder betrachten lassen, mit Thätigkeit zu leiden und zu betrachten, mit Klarheit, mit Contemplation thätig zu seyn, und zu handeln wissen — wenn, nicht bloß von Philosophie, sondern überhaupt nur von Leben die Rede seyn soll. —

Wenn nun jemand herkäme, und alles, was durch das Auge in den Menschen hineinkömmt, herzählte und zusammenrechnete, um uns begreiflich zu machen, wie ungefähr das Auge sähe, und was es sähe, um uns dergestalt das Gesetz des Sehens und des Erkennens sehen zu lassen; wenn ferner ein andrer sich meldete, weitläufig absondernd und in Rubriken und Systemen ordnend, alles dasjenige, was durch die Hand aus dem Menschen herausgeht, um so die Regel zu entdecken, wonach die Hand handelt und handeln müsse; wenn dann die beyden, von denen der eine gleichsam die innern, der andre die auswärtigen Geschäfte des Menschen betriebe, weiter fortschritten und allmählich die ganze Welt unter einander theilten, wenn der eine nach besonderm Gesetz die innere, geistige, moralische Welt, der andre wieder nach besonderm Gesetz die äussere, physische Welt zu beherrschen unternähme — dann wären Erkenntniß und Handlung absolut von einander losgerissen, absolut, d. h. falsch einander entgegengestellt, dann käme die Trennung der practischen Philosophie von der spekulativen zum Vorschein, das absolute Losreissen des Ideellen von dem Reellen, wodurch in neueren Zeiten besonders Philosophie und Leben verarmt sind. — Ob man nun beyde, Spekulation und Praxis, als ewig getrennte Wesen von einander absondert, oder ob man einen Schritt weiter gehend, ein höheres beyde be-

greifendes Handeln, wie es wirklich geschehen ist, unter dem Namen des Denkens annimmt; sobald dieses Denken als letzte und höchste Action der Philosophie betrachtet wird, eben sobald ist es der Tod aller Philosophie. —

Wenn aber in diesem Denken über die Spekulation und die Praxis, wieder ein spekulatives und ein practisches Element erkannt wird: wenn ein neues Denken über das vorige Denken uns zeigt, wie das vorige Denken über das Verhältniß von Spekulation und Praxis, nicht bloß spekulativ, (trennend, arithmetisch), sondern auch practisch (vereinigend, geometrisch) war, mit andern Worten, wie wir in diesem vorigen Denken, nicht bloß den Gegensatz, sondern auch die Einheit von Spekulation und Praxis erkennen mußten — dann lebt die Philosophie. — Wie sich demnach in der Mathematik die geometrische Einheit und arithmetische Zweyheit zu unendlicher Wechselwirkung thätig durchdringen, so in der Philosophie die practische Einheit und die spekulative Zweyheit. Alle Praxis, wie die Geometrie, nehmlich, ruht in der Idee der Einheit, des Gesetzes, der Vermittlung u. s. w. Alle Spekulation, wie die Arithmetik, in der Natur wie in der Kunst, ruht hingegen in der Idee der Differenzirung, der Entgegenstellung. Wie die Geometrie neben die arithmetische Zwey erst als ihren Repräsentanten die arith=

metische Eins hinstellen muß, damit überhaupt in der Arithmetik etwas geschehen könne, so muß die Praxis den ihr eigenthümlichen Begriff des Gesetzes, der Einheit, zuförderst der Spekulation hinreichen, damit neben und durch den Gegensatz, der in der Spekulation zu Hause ist, gehen und greifen könne ein beständig Auflösendes und Vermittelndes, damit in der Spekulation von einem Gegensatz durch die Indifferenz, (das Mittel, die Einheit, oder wie wir es nennen wollen), hindurch geschritten werden könne zu einem höheren Gegensatz u. s. f. — Wie ferner die Geometrie nicht an dem ihr eigenthümlichen Begriffe der Einheit und Stetigkeit genug hat, um geometrisch leben zu können, und deshalb auf jedem ihrer Schritte des Grundbegriffs der Arithmetik, der Trennung, der Zweyheit bedarf, den sie zuerst unter der Gestalt des Winkels bey sich aufnimmt — so die vom Begriff der Einheit, des Gesetzes ausgehende Praxis, um lebende, ausübende, practische Praxis bleiben zu können, muß sich den Begriff des Gegensatzes von der Spekulation borgen, der nun als Streit, als Krieg, als Collision, als Partheyhandel ihr vorgeworfen wird. Nun wird das Gesetz erst ein lebendiges, wie in der Spekulation erst durch den Friedens- und Vermittlungs-Begriff ein wahres Leben des Gegensatzes möglich wurde. — Soll nun die Philosophie überhaupt characterisirt werden, so sieht jeder ein, daß sie weder

bloß arithmetischer noch bloß geometrischer, weder bloß spekulativer noch bloß praktischer, weder bloß wissenschaftlicher noch bloß künstlerischer Natur sey, daß sie vielmehr eben sowohl Lehre vom Gegensatz, als Vermittlungs= oder Gesetzes=Lehre seyn müsse, daß sie aber Lehre vom Gegensatze und vom Mittelthume nur seyn könne, in sofern sie auch Kunst des Entgegenstellens und des Vermittelns sey.

Die hier, wie ich glaube, in ihrem Wirken und Leben wahrhaft beschriebene Philosophie, strebt unverkennbar nach Einheit aller Wissenschaft und Kunst: aber es muß jedem, der aufmerksam und rücksichtslos auch nur ihre wenigen bisherigen Schritte verfolgt hat, einleuchten, daß sie weit davon entfernt, eben jener Einheit zu gefallen, die unendlichen Geschlechtsunterschiede der einzelnen Künste und Wissenschaften aufzuheben, vielmehr die Gattungs=Begriffe erst recht in ihrer wahren Schärfe bestimmt, freylich immer mit der Reservation, daß durch nachherige Auflösung dieses Unterschieds eine noch schärfere Entgegenstellung erreicht werden solle, und so ins Unendliche fort. Es kommt darauf an, die hier beschriebene philosophische Bewegung, diesen Rhythmus, diese Reihe von Trennung, Vereinigung, höherer Trennung, höherer Vereinigung u. s. w. zu begreifen als den allgemeinen Geist des Lebens, worin jedes menschliche Geschäft und jede Betrachtung lebt, webt

und ist. Der Grad der Allgemeinheit, der Universalität, unter dessen Gestalt wir sie begreifen und uns darstellen, gilt nur für uns, und ist keineswegs ein absoluter, höchster, letzter. Wir, durch die Zeit und durch die Bewegung der Welt, hingetragen auf eine Stelle, auf der tausendfältige Anwendungen der aufgestellten Lebensformel, in Künsten und Wissenschaften, im öffentlichen und im Privatleben uns so nahe angehen, so durchaus nicht bey Seite geworfen werden können, ohne die Ruhe und das Gleichgewicht unsers Lebens aufs Spiel zu setzen — wir bedürfen einer unendlichen Gewandtheit und Schärfe des Entgegenstellens, um alle die mannichfaltigen lebendigen Gattungen, Geschlechter und Individualiäten, die in unser Leben eingreifen, zu sondern, jedes an seine wahre Stelle ordentlich und symmetrisch zu setzen, wir bedürfen einer gewaltigen Kraft der Vermittlung, um dieser desparaten, hier und dort rebellischen Erscheinungen immer *überlegene Meister* zu seyn. —

Erkennen wir immerhin mit Selbstzufriedenheit den Reichthum unsrer Sphäre an; erfreuen können wir uns seiner nur in sofern als wir immer höheren, und höheren und unendlich höheren Reichthum vor uns sehen, der auf diesem hier vorgezeichneten Wege gewonnen wird; erfreuen können wir uns seiner nur, in sofern wir einsehn, daß die ärmste und

einfältigste Natur ihr Gut vermehrt, und wächst und fortschreitet und lebt, wenn sie auf die Weise sich bewegt in ihrem Kreise, die wir in dem unsrigen für die richtige zu erkennen, durch tausend Extreme und Einseitigkeiten um uns her genöthigt worden sind. Dem ärmsten Handwerke liegt nichts anderes ob, als in ihrer wahren eigenthümlichen Natur, in ihrer Verschiedenheit erkannte Theile zu einem Ganzen zu verbinden, durch die Betrachtung des ganzen Products wieder zu tieferer Einsicht in das Material und das Werkzeug zu gelangen u. s. w. Die Wissenschaft des Materials und des Products allein, macht indeß den Handwerker noch nicht; auch er bedarf der Kunstbehandlung beydes, des Materials und des Products, und so finden wir bey ihm in ärmerer Gestalt dieselbe rythmische Bewegung wieder, ohne die unser Reichthum durchaus nichts werth ist.

Wenn wir diesen philosophischen Gang schwebend zwischen Einsicht und Tüchtigkeit, zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Spekulation und Praxis, eine Weile gegangen sind, und nun innehalten, um uns und auf den Weg zurück sehn, so werden wir unsere Spekulation, unser Erkennen wahr, unser Handeln, unsre Werke aber gut finden; und Wahrheit und Güte sich gegenseitig durchdringend, einen einzigen Lebensgeist bilden sehn, wie nach obiger Darstellung, allein die wechselwirkende Durch-

dringung von Spekulation und Praxis, den Geist der Philosophie auszudrücken vermochte. Jener göttliche Geist des Lebens und der Bewegung, der uns ergreift, rührt und entzückt, wo immer wir menschliche Wahrheit und menschliche Güte als eins, in herrlicher Wechselwirkung, sehen und fühlen, wie könnten wir ihn würdiger und umfassender bezeichnen, als mit dem Worte: Schönheit.

3.

Setzen wir auf einen Augenblick den Begriff des Handelns in seinem größten Umfange fest: Denken, Erkennen, und welche unsichtbare Thätigkeit des Menschen wir haben unterscheiden mögen, sind nichts anders als eben so viele einzelne Offenbarungen eines allgemeinen Handelns. Wollen wir auf irgend eine mögliche Weise zur Anschauung dieses Handelns gelangen, so müssen wir es in zwey nothwendige Elemente zerlegen, demnächst diese zwey Elemente mit Selbstthätigkeit organisch verbinden, dann das aus dieser Verbindung hervorgehende Einfache wieder im Gegensatz gegen die beyden Elemente betrachten u. s. f. — Alles Handeln setzt voraus ein Handelndes und ein Behandeltes, mit andern Worten ein Thätiges und ein Leidendes. Bevor wir nun zeigen, wie der Begriff des Handelns aus diesen zwey Elemen-

ten hervorgeht, müssen wir uns lebhaft daran erinnern, daß Leiden und unthätig seyn, behandelt werden und nicht handeln, keineswegs gleichbedeutende Ausdrücke sind: daß wir demnach nicht sagen dürfen: alles Handeln setzt voraus ein Handelndes und ein nicht Handelndes, ein Thätiges und ein Unthätiges. Wir stehen hier an der bey weiten entscheidendsten Stelle unsrer Untersuchungen. Wenn wir z. B. mit möglichster Gewalt einen Hammer auf eine Stange Eisen losschlagen lassen, so werden wir im gemeinen Leben kein Bedenken tragen, dem Hammer oder uns, denen, die den Hammer führen, Thätigkeit, hingegen dem geschlagenen und durch den Schlag gekrümmten Eisen Unthätigkeit zuzuschreiben. Wenn wir nun mit gleicher Thätigkeit und Gewalt anstatt des Hammers die Faust auf die Stange Eisen niederfallen ließen, so würde ein sehr empfindlicher Schmerz uns an eine gewisse Gegenthätigkeit des Eisens erinnern: wir würden zugeben müssen, daß zwar unsre Faust thätig gewesen und das Eisen einige Veränderung seiner Gestalt habe leiden müssen, daß dagegen unsre Faust eben sowohl und noch mehr von der Thätigkeit des Eisens habe erleiden müssen. Vom Blasebalg, von den Werkzeugen, die in unsrer Werkstatt umher lagen, konnten wir sagen, sie seyen in Bezug auf unsre Handlung unthätig; aber wir, und das Eisen vor uns, waren einander wahrhaft gegenthätig: die Thätigkeit des Eisens war

die Bedingung unsrer Thätigkeit. — Ein anderes Beyspiel aus der Geschichte der neueren Philosophie: Fichte in seinem Naturrechte begründet die Rechte des Mannes über die Frau in der Ehe, auf die vermeintliche absolute Thätigkeit des Mannes und die Unthätigkeit der Frau im Beyschlaf, da sich hingegen nicht bloß in diesem, sondern in jedem möglichen Verhältniß der Geschlechter, die größte Gegenthätigkeit und Wechselwirkung zeigen ließe, und sich vielleicht an keinem andern Beyspiele so deutlich ergeben würde, wie man sich den Begriff des Leidens immer falsch denkt, wenn man etwas anderes als Gegenthätigkeit darunter versteht. *) Anmerk. 1.

Ein Verhältniß, ein Handeln läßt sich nicht eher betrachten, als bis beyde Glieder des Verhältnisses, als bis beyde Elemente der Handlung mit gleicher Ruhe und Unpartheylichkeit erkannt werden. Als wir in der Absicht das Eisen zu behandeln und zu krümmen mit dem Hammer niederschlugen, nahmen wir die Parthey des Hammers, hingegen, als wir nachher die Wirkung des Schlages auf das Eisen beobachteten, als wir unsre Behandlung des Eisens betrachteten, sahen wir, in wiefern das Eisen uns nachgegeben oder widerstanden habe, wir betrachteten ruhig den Gegensatz von Hammer und Eisen, um bey einem zweyten Schlage kräftiger, wirksamer und geschickter die Parthey des Hammers nehmen zu

können u. s. f. Gab es aber in dieser Reihe von Handlungen, eine Handlung die absolut partheyisch zu nennen war, und schwebten wir im andern Augenblick mit reiner Unpartheylichkeit über den Gegensatz von Hammer und Eisen? — Auf den ersten Anblick erscheinen Bewegung und Ruhe, Thätigkeit und Unthätigkeit, Schlag und Betrachtung einander abzulösen, aus absolutem Wechsel von beyden scheint die alle einzelne Handlungen umfassende Handlung des Schmiedens zu bestehn. Untersuchen wir es indeß näher, so zeigt es sich anders. Was sollte geschehn? eine gerade Stange Eisen sollte gebogen werden, die eine Hälfte der Stange sollte aus ihrer Lage gebracht werden. Indem wir also losschlugen, schwebten wir schon über den Gegensatz der beyden Hälften der Stange, indem wir auf die eine Hälfte losschlugen, mußten wir zugleich die andre in ihrer Lage erhalten. Hätten wir absolut partheyisch auf die eine Hälfte losgeschlagen, und nicht zugleich die Gegenthätigkeit der andern Hälfte durch unser Festhalten noch verstärkt, so würden wir ewig nichts bewirkt haben. Mein Werkzeug, ich, der Schmied, der Inbegriff von schlagendem Hammer und festhaltender Hand — soll die Thätigkeit genannt werden: meine Gegenthätigkeit ist der Streit, der Gegensatz in der Stange, der durch mich geschlichtet und aufgehoben werden soll. — Der Schlag ist geschehn: ich betrachte die Wirkung, die Stange

hat sich etwas gekrümmt. Meine Thätigkeit zeigt sich nun unter einer neuen Gestalt, unter der Gestalt des Betrachters, des Beurtheilers. In dieser thätigen Betrachtung erscheint anstatt des vorherigen Gegensatzes der beyden Hälften, nun der Gegensatz gebogene Stange und biegender Schmied. Ich werde unter dieser Betrachtung zu einem zweyten höheren besseren Schmied, der sich in einem zweyten wirksameren Schlage äußert u. s. f. Der Faden meiner Thätigkeit ist bey der ganzen Operation nicht einen Augenblick abgerissen; allezeit hat unter der Gestalt eines Gegensatzes ein wahrhaft Gegenthätiges mir gegenüber gestanden, wonach mein Handeln, wie nach meinem Handeln das Gegenhandeln mir gegenüber sich modificiren mußte. Werkzeug und Eisen waren nur wechselnde, vermittelnde Mittler zwischen Kraft und Gegenkraft, die hier wechselwirkend operirten. Nennen wir im Gegensatze des sichtbaren gleichsam angewandten Schmiedes, die unsichtbar, unfixirbar operirende Kraft den reinen Schmied, und im Gegensatze des sichtbaren angewandten Eisens, die unsichtbar, unfixirbar operirende Gegenkraft, das reine Eisen, so haben wir es mit nichts minderem als dem Handelnden und dem Behandelten zu thun, die beyde ich im Anfange Elemente des Handelns nannte. — Wir, in diesem ganzen Beyspiele haben den Gegensatz von Handelndem und Behandeltem wieder behandelt, den Ge-

gensatz von Schmied und Eisen wieder geschmiedet; dieser Gegensatz war die Gegenthätigkeit unsrer thätigen Betrachtung. Hätten wir auf Rückwirkung, auf Gegenthätigkeit im Behandelten keine Rücksicht genommen, behauptend, der Schmied sey ein handelndes, vernünftiges Wesen, das Eisen dagegen eine rohe leblose Materie, das Eisen sey bloße Negation, sey bloßes Nichtich, im Gegensatze des Ichs von dem Schmiede, wie Fichte gesagt haben würde, so hätten wir in der Darstellung der ganzen Operation nicht aus der Stelle, nicht einmal bis zum ersten Schlage kommen können, unser Schmied würde ins Blaue hinein geschmiedet und wir ins Blaue hinein philosophirt haben. Recht kräftigen, recht thätigen Naturen, lebhaften Kindern, tüchtigen Handwerkern würden wir mit unsrer Lehre von der Gegenthätigkeit des behandelten Stoffs nichts neues gesagt haben; sie wissen recht gut, daß ihr Spielzeug, ihr Handwerksmaterial sein Gegenleben, seine Gegenpersönlichkeit hat: sie sprechen mit ihm, sie leben mit ihm: nur kränklichen oder einseitigen Philosophen muß man dies Gegenleben beweisen. — Die Aufmerksamen ahnden vielleicht schon, wie nahe wir an dieser Stelle der wahren Lehre von der Poesie stehn, und wie der Tod als Zustand, als bestimmter bleibender Stoff mit dieser Ansicht unverträglich ist, und wie alles Leben unendliches Gegenleben voraussetzt. Verlassen wir indeß den Weg der ruhigen Untersu=

chung nicht zu früh, belohnen wir uns mit Aussichten in die Unendlichkeit nicht eher, als bis wir der Festigkeit und Gefahrlosigkeit unsers Standpuncts gewiß sind.

Zugleich mit dem einfachen Begriff des Handelns ist eine Zweyheit, eine Trennung gesetzt, ein Gegensatz vom Handelnden und Behandelten, von Action und Reaction, von Thätigkeit und Gegenthätigkeit, von Kraft und Gegenkraft. Weder von dem Gegensatz des Handelnden und des Behandelten, noch von der beyden gemeinschaftlichen Einheit des Handelns können wir behaupten, daß eines vorangehe: 2 und 1, Gegensatz und Identität werden entweder zugleich als gleich nothwendig und wesentlich gesetzt, oder sie werden gar nicht gesetzt. Der Künstler bildet aus zwey Elementen sein Werk, 1) aus einer Mannigfaltigkeit von Erscheinungen die ihm die Natur darreicht, 2) aus einem einfachen Gedanken, den er von der Kunst, von dem Kunstgefühle in ihm, erhält. Zwey streitende Charactere, z. B. Tasso und Antonio sollen dienen und unterthänig sein einer künstlerischen Idee, z. B. der Einheit aller Kunst, der Staatskunst, der Kriegskunst, der Dichtkunst. Versuchen wir das Bildungsgeschäft des Künstlers näher zu betrachten. Auf der einen Seite der Gegensatz unter den widerstrebenden Gestalten, Dichter Tasso und Staatsmann Antonio, jeder mit großen, leben=

digen Ansprüchen, daß der Sieg und der Lorbeer ihm und seiner Kunst zu Theil werde; jeder von beyden kräftig, reich und beredt genug, um den Dichter auf seine Parthey herüber zu zwingen. Auf der andern Seite der Künstler, oder vielmehr die Ahndung der Einheit, des Friedens zwischen beyden, die Ahndung einer die Dichtkunst und die Staatskunst vereinigenden Kunst. Man bemerke wohl, mit einem vollendeten Heldengedichte tritt Tasso auf: er hat in der Darstellung seines Gottfried von Bouillon schon gefühlt, wie „gleiches Streben Held und Dichter bindet," er hat gefühlt, wie der Dichter sich am liebsten zum Helden und zu seinen Thaten hinneigt. Er hat den Gegensatz vom Helden und Dichter, vom hohen Leben und von hoher Poesie schon einmal aufgelöst. Die Einheit aber, die er gefunden, muß wieder dahin, sie muß zerspaltet werden in ihre Elemente, damit ein andrer Dichter, Göthe, einen andern tieferen und innigeren Verein zwischen Leben und Poesie schließen könne. Handelndes und Behandeltes, Dichtergeist und die Thaten des heiligen Krieges haben sich zu einem einzigen gemeinschaftlichen Handeln, zu einem einfachen poetischen Geiste verbunden: dieses Handeln heißt Tasso. Handelndes und Behandeltes, ein andrer Dichtergeist, und die Leiden des Dichters Tasso verbinden sich zu einem noch höheren Handeln, zu einem poetischen Ganzen: dieses Ganze heißt Göthe. Es

ließe sich ein noch erhabenerer Genius denken, der den jugendlichen Vollender des Schauspiels Tasso, Göthen einführte, mit dem eben beendigten Werke, und aus dem eben geschlossenen Frieden, durch die Disharmonie der Welt, oder des Dichters mit ihr, eine neue noch fruchtbarere Zwietracht zwischen Kunst und Leben erzeugte, um einen noch reineren Frieden zu schließen. Und so würde, wie wir im Schauspiel Tasso den Lorbeerkranz von Tassos Haupt auf Göthes übergehn sehn, der schöne Preis, von diesem auf die Stirne des Höheren versetzt, steigen, und weiter steigen, und endlich das Gebet des Tasso erhört und er zwischen Wolken verklärt werden. — Greifen wir aus den drey Gestalten Tasso, Göthe und dem Unbekannten, die gemeinschaftliche Einheit heraus, und nennen wir sie Geist der Poesie, Lebensgeist. — Wie erscheint er uns? — Allenthalben einem Gegensatze gegenüber, einen Gegensatz vermittelnd: er steht im Gegensatze mit einem Gegensatze. Der Gegensatz streitender Charactere und Situationen ist die Antikraft, gegen welche die Kraft des Dichters oder seines Gedankens streitet, damit die Gegenkraft sich nach der Kraft, die Kraft nach der Gegenkraft bequeme, und so aus recht kräftigem Streite der recht innige Friede hervorgehe. Die Natur soll aus dem Gegensatz sprechen, sie soll sich als tiefer, unergründlicher Streit der einzelnen Naturen darstellen: die Kunst spreche aus dem dichtenden Le=

bensgeist, sie erscheine als alle Tiefen der Natur durchdringender triumphirender Friede. Und wir, die wir über den Gegensatz von Natur und Kunst, von Leben und Poesie philosophirten oder dichteten, wollen uns, weil wir doch immer einen Gegensatz vor uns haben, einen Gegensatz behandlen, einem Gegensatze gegenüber stehn, um deswillen Antigegensatz nennen. Heiße der alle Gegensätze der Formen des Lebens durchdringende Lebensgeist ebenfalls Antigegensatz: auch dem oben erwähnten reinen Schmied, er möge schmieden oder das Geschmiedete betrachten, können wir den Namen Antigegensatz nicht verweigern. —

Es liegt in dem von mir gewählten Ausdruck: Antigegensatz schon angedeutet, daß das Wesen, welches ich damit bezeichne, nie als absolutes, letztes erscheinen könne: anschaubar ist der Antigegensatz nie anders als in und neben dem Gegensatze, und in demselben Augenblick, wo ich ihn dem Gegensatze gegenüber stelle, giebt es in mir schon einen andern höheren Antigegensatz, der den vorigen Antigegensatz dem Gegensatz entgegenstellt. Fichte versuchte in seiner Wissenschaftslehre mit seinem reinen Ich dasselbige zu bezeichnen, was ich mit einem barbarischen, minder einfachen Worte, aber, wie mir scheint, auch um so ausdrucksvoller bezeichne. Er setzte ein reines Ich, welches sich selbst wieder im Gegensatz mit dem

Nichtich setzte: so entstand, trotz allen Protestationen des Setzers, ein dreyfaches: zwey gesetzte Glieder, ein gleichsam angewandtes Ich und Nichtich, und ein reines, beyde setzendes Ich. — Dieses reine, ungesetzte und doch von Fichte gesetzte Ich, sollte die absolute Thätigkeit, das absolute, selbst nicht wieder behandelt werdende Handeln ausdrücken. Es war eine Einheit, der keine Zweyheit entgegenstand und deshalb absolut nichts. Der Philosoph übersah, daß er selbst wieder ein einzelnes Glied in der philosophischen Reihe, des über ihn philosophirenden Natur- oder Weltgeists war. Still, einsam und todt blieb die Darstellung stehn, die bewegt und lebensvoll sich in den Strom der Philosophie des Universums zu ergießen hätte streben sollen.

Wenn wir den Menschen im Kampf mit der Natur betrachten, wenn wir die Kraft mit der Gegenkraft streiten, wenn wir das Ich dem Gegenich gegenüber sehn, so giebt es allerdings in dem Augenblick ein reineres Ich; ein Ich das den Gegensatz von Ich und Gegenich betrachtet, ein Ich, dessen Gegenich der vorige Gegensatz von Ich und Gegenich genannt werden möge. Uebersehen wir aber nie, daß wir kaum dieses reinere Ich schauten, als wir schon genöthigt durch den unmittelbar sich daneben stellenden Gegensatz des vorigen Ichs und Gegenichs, einen reineren Gegensatz, und deshalb ein noch reine-

res Ich annehmen mußten, und so ins Unendliche fort.

4.

Um das Handeln, nemlich die Gemeinschaft des Handelnden und Behandelten zu begreifen, müsse, behaupten wir, der Mensch mit freyer Unpartheylichkeit, mit wahrer Ironie über und in dem Gegensatz von Handelndem und Behandeltem schweben: es reiche nicht hin, die Handlung sich vom Handelnden ausgehend und auf das Behandelte bloß übergehend zu denken, sondern bey aller menschlichen Kunst, bey aller Thätigkeit, die begriffen werden soll, müßten wir auch wieder im Stande seyn, des behandelten Stoffs oder Objekts Gegenthätigkeit zu begreifen, wir müßten die ganze Kunsthandlung so begreifen, als gienge sie vom Stoffe, von dem Behandelten aus; als stünde uns, indem wir bildeten, im Stoffe vor uns ein andrer Künstler gegenüber, der, indem wir ihn zu bilden glaubten, auch eben so, in demselben Maße wieder uns bildete; er, der Künstler, und wir, sein Stoff. Nur in sofern das Werk des Künstlers auf diese Weise unter seinen Händen herauflebt, sich wehrend, trotzend gegen den künstlerischen Helden, der mit jedem Schlage seines Meissels neue Kräfte im Werke entbindet, der die Gestalt immerfort rüstet und rüstet, um sie wieder zu überwinden; nur in

sofern beide endlich, wenn sie einander gegenseitig begabt und erfreut, gebildet und begeistet, wie Held und Held nach langem unentschiedenen Kampfe mit Genugthuung auseinander gehen, beyde, Geist und Leben in andere Sphären ohne Ende verbreitend — nur in sofern ist wirklich gelebt, gehandelt und gebildet worden. — Fort mit dem weichlichen Künstler, der seiner Stoffe, seiner Farben, seiner Sprache, seines Marmorblocks todte Rohigkeit beklagt, weil jene sich weigern, widerstreben, ihre Eigenheit, ihre Persönlichkeit nicht aufgeben wollen: oder der andrerseits die Unerreichbarkeit der Idee, die er selbst hinzugebracht, bejammert. Hier stehn vor uns die beiden Extreme der ohnmächtigen Kunst: sie werden sich immer neben einander zeigen, in demselben falsch strebenden Künstler; von den Handwerkern der Kunst ist hier nicht die Rede. Weil du der Despot deines Marmors seyn willst, siehst du in dem Marmor nichts als einen rohen, leblosen Sklaven; weil du den Marmor tyrannisirst, so tyrannisirt er dich wieder, so muß in demselben Augenblick deine Idee ihm als Sklave dienen. Ich werde demnach verstanden, wenn ich vom Künstler die (wohlverstanden) gegensätzische Identität, die Gleichheit des Realen und des Ideals, des Behandelten und des Handelnden fordre. Ein göttlicher Richter und Mittler schwebe er geflügelt und leicht über beyden und in beyden als ein höheres Handelndes, dessen Stoff die handelnde

Idee und das behandelnde Reale beyde gemeinschaftlich bilden; als höherer Künstler, als Antigegensatz vom Gegensatze des arbeitenden Künstlers und seines Werks. Wohl verstanden so, daß der höhere handelnde Künstler (Antigegensatz) den Gegensatz des arbeitenden Künstlers und seines Werks als wahrhaft Gegenhandelndes respektire, damit das Leben allenthalben Leben gegen sich übersehe, dem Leben in die Augen sehe, damit aus Leben und Antileben sich immer frisches Leben erzeuge, damit alles diene und alles herrsche.

Das ist denn auch die Eigenthümlichkeit des Handelns, welches ich vom philosophischen Künstler fordre: eine leichte Umwechselung der Worte, und man würde mir eingestehn, daß, indem ich die bildende Kunst beschrieb, auch von der Philosophie in erschöpfender Rede gesprochen worden sey. Auch der Philosoph ist thätiger Antigegensatz, eines gegenthätigen Gegensatzes von thätigem und leidendem (oder gegenthätigem) auch er soll den Frieden vermitteln zwischen Realem und Idealem, beiden unpartheiisch das Wort vergönnen, ihrem lebhaften Gespräche gehorsam sich hingeben, dann wieder mit dem Gespräche, und über das Gespräch der beiden sprechen, und so hörend und redend, über und in dem Gespräche leben ins Unendliche fort. Solches ist die (nicht absolute, aber) gegensätzische Durchdringung von Idealismus und Realismus, von

Herrschaft der Form und Antiherrschaft des Stoffs in der Philosophie, nach welcher bald muthig, bald sehnsüchtig strebend die Gedanken und die Systeme aller Zeiten sich hingewendet haben. Die Sprache ist es, die unter allen andern organischen Materialien die Philosophie sich auserwählt hat: indem sie Sprache und Gespräch ins Unendliche universalisirt, bildet sie nicht bloß die Welt, sondern zugleich ihre und aller Kunst, alles Handelns, alles Lebens, Bewegung und Rhythmus ab. Alle Formen der Sprache beruhen auf dem Gegensatz von Handelndem und Behandeltem, und auf der wahren Behandlung dieses Gegensatzes. **) Anmerk. 2.

Von dem Begriffe des Handelns in seinem ganzen Umfange, wie wir ihn hier aufgestellt haben, wollen wir jetzt eine große und auf den Gang unsrer Untersuchungen entscheidende Anwendung machen: das Handeln des Universums, das Leben überhaupt zerfällt, damit es angeschaut werden könne, auch in die beiden Elemente Handelndes und Behandeltes: bezeichnen wir diese Elemente auf das passendste mit den Worten Natur und Kunst. Halten wir uns streng an die bisher über das Wesen des Gegensatzes aufgestellten Regeln, so sehn wir leicht, daß es nicht hinreiche, z. B. die Natur allein als das ewig Thätige, alle Kunst Erzeugende, alle Kunst Beschränkende und Bestimmende zu begreifen,

daß wir vielmehr im Stande seyn müssen, auch das Leben des Universums als von der Kunst ausgehend zu denken. Werfen wir einen Blick auf die Geschäfte aller Naturgeschichte und Naturwissenschaft, so bemerken wir, es möge nun die Geschichte einer kleinen Pflanze, oder die Geschichte des Planeten, auf dem wir leben, erzählt werden, daß wir nie umhin können, die Natur gleichsam als einen großen Künstler und im Kunstgeschäfte begriffen zu denken. Ferner, so bald wir ein menschliches Kunstwerk betrachten, und uns noch so tief in das Wesen des Künstlers, der es hervorgebracht, versenken, werden wir dennoch unwidersiehlich genöthigt, auf ein höheres Ganze, z. B. auf die ganze Kunstgeschichte Rücksicht zu nehmen. Mit andern Worten: indem wir das einzelne Werk aus dem Künstler entspringend denken, sind wir zugleich genöthigt uns wieder den Künstler als aus einer großen Künstlergemeinschaft, oder Künstlerfamilie, oder aus einem Zeitalter der Kunst entsprungen zu denken. Nicht selten wird uns wieder das einzelne Zeitalter der Kunst, aus dem wir den Künstler (wie als ein einzelnes Werk des Zeitalters) entspringen sahen, weiter führen, auf die Weltgeschichte überhaupt, als deren Kind und einzelnes Kunstwerk uns das einzelne Kunstzeitalter wieder erscheinen wird. Offenbar ist dieß die wahrhafte und ächte Weise aller Kunstbeschauung; theilen wir sie für unsern Zweck in drey Akte nach folgenden drey Fra-

gen: 1) Was hat sich Raphael bey dieser Madonna, seinem Werke, gedacht? wie verhält sich dieses Werk zum Raphael? 2) Was hat sich die italienische Malerey beym Raphael gedacht? wie verhält sich das Kunstwerk Raphael zu seinem Meister, zu dem Kunst- und Malerstaat aus dem er unmittelbar entsprungen? 3) Was hat sich die ganze Kunst überhaupt bey ihrem einzelnen Gliede oder Werke: der italienischen Malerey gedacht? mit andern Worten: wie verhält sich die italienische Malerey, (das Kind) zu der ewigen Kunst überhaupt (ihrem Vater und Meister)? — Es leuchtet ein, daß die hier dargestellte Gradation der Kunstbetrachtung, der wahre und unendliche Rhythmus des Philosophirens über die Kunst sey. — Im ersten Akt wurde Raphael als Handelndes, seine Madonna als Behandeltes betrachtet. Raphael im ersten Akt das Handelnde, wird im zweyten Akt Behandeltes Werk, Produkt der italienischen Malerey, die nun als Handelndes gedacht wird: die italienische Malerey, das Handelnde im zweyten Akt wird im dritten Akte Behandeltes, Werk, Produkt der Kunst überhaupt u. s. f. Verbinden wir nun den Raphael des ersten Akts mit dem Raphael des zweyten, oder vielmehr, vereinigen wir in Eines, was wir, um es als Einfaches anzuschauen, uns in zwey Akte oder Zeitelemente getrennt denken mußten, was aber in der Wirklichkeit als zugleich existirte: so sehen wir, daß das Handeln, genannt Raphael nichts anderes

sey als die gegensätzliche Identität, der Antigegensatz von Handelndem, producirendem Raphael, und vom Behandelten, producirten Raphael, von der italienischen Malerey producirtem Raphael sey. Ich lobe die Ehrfurcht vor der Kunst, welche einzelne Kunstfreunde so weit begeistert, daß sie den recht großen Künstler außer aller, über alle Zeit setzen; daß sie den Künstler selbst nicht wieder denken wollen als Werk eines höheren Künstlers, den wir Kunstgeschichte oder Natur nennen können: aber die ächt philosophische Kritik und Geschichte kann solche absolute Schöpfer, solche Principe der Kunst nicht annehmen ohne sich selbst zu tödten. — Wir können, und dieß sey das Resultat unsrer bisherigen Auseinandersetzung, durchaus keine Kunsthandlung denken, die nicht zugleich wieder Kunstwerk einer höheren über sie waltenden, sie umfangenden Kunsthandlung wäre; ausgedehnt auf alles Handeln: wir können uns durchaus kein Handelndes denken, daß nicht wieder behandelt würde. Sehen wir einmal das Werk des Künstlers näher an! sollte er nicht grade dasselbe behandeln was ihn behandelt? die italienische Malerey, sagten wir, producire den Raphael, und ist nicht eben die Welt, aus der Raphael entsprungen, grade der Stoff seiner Kunst; ist nicht in jedem Kunstwerke sichtbar die Kunstgeschichte: wir tragen diese nicht eben etwa hinein, sondern wir finden sie heraus. Jeder einzelne wahre Künstler nimmt das von ihm erkannte Pan=

theon der Kunst betrachtend, Stein für Steiu auseinander, und fügt es zu einem stolzeren, schöneren Bau wieder zusammen. Der ewige Künstler, der Künstler aller Künstler, der Lebensgeist, die Natur, oder wie wir ihn nennen mögen, dieser freylich kennt nur ein einziges Schöne, ein ewiges Pantheon, in dem er lebt und webt. Die Losung aller einzelnen Künstler muß immer seyn: besser und noch besser: die Losung jenes Geistes aller Kunst ist: alles, was ich gemacht habe, ist gut. — Unter allen Kunsterscheinungen, die dem Künstler vorkommen, die sein Kunsturtheil entwickelt und gebildet, schließt er in jedem Augenblicke seines künstlerischen Daseyns einen höheren Verein; er bildet in jedem Augenblicke sein ganzes künstlerisches Leben, seine eigne Kunstgeschichte (welche individuelle Kunstgeschichte in sich enthält von der universellen Kunstgeschichte alles, was zu seiner Betrachtung und Kenntniß gekommen,) dieses sein künstlerisches Leben bildet er in jedem Augenblicke aus, er hinterläßt unaufhörlich Ausdrücke seines Lebens, Kunstwerke. Behandelt er also im Grunde nicht dasselbe wieder, was ihn behandelt; erzieht er nicht wieder, was ihn erzog; belebt er nicht wieder, was ihn belebt; giebt er nicht dem, der ihm das Leben gab, auch wieder das Leben zurück. Haben wir hier nicht ganz deutlich das Gegenleben, die Gegenthätigkeit des Stoffs? Siehe da, wie im Kunstgeschäfte sich die Gegensätze durchdrin-

gen, wie der Handelnde Raphael und das den Raphael Behandelnde, wie Raphaels Kunst und die Natur, oder der große Künstler, der den Raphael bildete, eins ist: wie wir die Natur immer im Kunstgeschäfte, und die Kunst immer als Naturerzeugniß zu denken genöthigt sind. — Durchaus falsch ist demnach die Ansicht der Natur und Kunst als zweyer großen ewig getrennten Reiche, durchaus falsch die Ansicht, als sey eines von beiden mehr werth als das andre, als sey die Natur unerreichbar durch die Kunst, nach welcher Behauptung angenommen seyn würde, daß die Natur, die nur als im Kunstgeschäfte producirend gedacht werden kann, nicht producirend gedacht werde. Kurz: Kunst ist nichts anderes als Antinatur; Natur nichts anderes, nichts mehr oder weniger, als Antikunst. Alles Einzelne ist Kunstwerk, aber Einzelnes ist es nur in sofern es im Ganzen ist, daher ist alles auch Natur. Man kann nicht einzelnen Dingen blosses Seyn, bloße Existenz, absolutes Handeln, absolute Ichheit zuschreiben, und wieder anderen einzelnen Dingen bloßes Werden, sondern alles ist nur in sofern es wird, handelt, in sofern es behandelt wird, und umgekehrt. Hier zeigen sich die beiden Extreme aller falschen Philosophie, der absolute Idealismus und der absolute Realismus, oder die absolute Ethik und die absolute Physik deutlich vor uns. Aller einseitige absolute Idealismus wird sich aus dem Gegen=

satze, Kunst und Natur, die Kunst einzeln heraus-
reißen, oder aus dem Gegensatz, Seyn und Werden,
den Begriff des Seyns, und jene göttliche Schwe-
bung, jenen himmlischen Rhythmus der Philosophie
verläugnend, sich in das eine isolirte Glied des Ge-
gensatzes vertiefen, indem er vergißt, allen den besse-
ren Erinnerungen seiner Natur zuwider, daß jenes
einzelne Glied nicht entblößt und isolirt gedacht wer-
den könne, sondern, überhaupt sey im Gegensatze
des andern Gliedes; daß alles, was sich vom Han-
deln, von der Kunst, vom Seyn denken lasse,
durchaus abhänge und lebe von dem Behandelten,
von der Natur und vom Werden. Umgekehrt ist es der
gleiche Fall mit dem die Natur isolirenden Realisten.
Der Mensch, der Künstler ist demnach weder der
Natur Sclav, wie der absolute Realist sagen würde,
noch Despot der Natur, wie der Idealist, wenn er
auch nur diese ihm mögliche geringe Consequenz nicht
verläugnen wollte, ohne Wanken behaupten müßte.
Er herrscht und wird beherrscht; er herrscht, in sofern
er beherrscht wird; er herrscht in sofern er sich beherr-
schen läßt. Sein Handeln, in sofern es freyes
künstlerisches Handeln ist, ist auch zugleich recht noth-
wendiges naturgemäßes Handeln. Demnach er-
hebe der Philosoph das Reale und das Ideale, die
Natur und die Kunst zu den beyden ewig nothwen-
digen Elementen seines Lebens: er sey ruhiger, ewig

bleibender Antigegensatz unter allen unendlichen Verwandlungen der Gegensätze vor ihm und in ihm. —

Wenn ich behaupte, die gesammten Kunstwerke eines Künstlers bildeten gleichsam den Körper seiner Kunst, dessen Seele er selbst der Künstler sey, so wird nach meinen obigen Auseinandersetzungen, das Verhältniß von Körper und Seele unter dieser Gestalt keiner weiteren Undeutlichkeit, keinem Zweifel unterworfen seyn. Wie aber, wenn ich zum würdigen Schluß meiner philosophischen Betrachtung, wenn ich zur Probe des gründlichen Verständnisses meiner Formel, das Paradoxon hinzusetzte: der Körper des Menschen überhaupt sey 1) Kunstwerk des Menschen und 2) damit ich nicht dadurch in den Verdacht des absoluten Idealismus komme: Naturerscheinung oder Geschichte des Menschen. Mit andern Worten, der Gegensatz: das Kunstwerk, Mensch und die Naturerscheinung, die Geschichte Mensch, das Seyende im Menschen, im Gegensatze des Werdenden im Menschen, sey sein Körper, und der Antigegensatz dieses Gegensatzes sey das, welches wir Seele nennen. Auf diesem gegensätzischen Wege allein werden alle Mißverständnisse, die sich über das Verhältniß von Körper und Seele, über ihren Unterschied und ihren Zusammenhang in der Philosophie festgesetzt haben, leicht und glücklich beseitigt werden können. Alle einzelnen

Künste vereinigen sich in der allgemeinen Kunst des Lebens: sie alle sind nichts als Körperbildungen, die sich in der Idee des allgemeinen Körpers des Lebens, oder der alles umfassenden einfachen Natur, vereinigen. —

5.

Sollten wir aber, da wir neulich mit der Behauptung schlossen, der Körper sey nichts anders als 1) das Kunstwerk und 2) die Geschichte der Seele, sollten wir uns da wirklich weder auf die Seite des Idealismus noch des Realismus hinüber geneigt haben? Sollten wir nicht den Ansichten Fichtes ungebührlich nahe stehn? Wie er, durch einen reinen Akt der Freyheit die Welt aus nichts erschaffen?

Diese Besorgniß zu zerstreuen, reicht eine leichte Erinnerung an den Gang unsrer Untersuchung vollständig hin: Wir haben nemlich weder dem Handelnden noch dem Behandelten irgend eine Priorität eingeräumt; ausgehend von der nothwendigen Wechselwirkung zwischen uns und dem Stoffe unsers Handelns, ausgehend von dem, wie ich glaube, vollständig geführten Beweise, daß alles Kunstwerk hervorgehe aus dem geschlossenen, von beiden Seiten vollständig durchgeführten Kampfe zwischen dem Künst-

ler und dem eben so thätigen, wahrhaft gegenthätigen Material — konnten wir, die Seele den allgemeinen Künstler des Lebens nennend, aus dem Kampfe der Seele mit ihrem Material, den körperlichen Dingen nemlich hervorgehen lassen das Kunstwerk, nemlich die Idee eines höheren Körpers, der wieder gegenthätig gegen die immer begleitende, höher aufgeschwungene Seele, wieder Material eines noch schöneren Kunstwerks, eines noch höheren Körpers wird u. s. f. — Man vergleiche meine Darstellung des Körpers mit den gewöhnlich umlaufenden Begriffen. — Von der ersten Blume, von der ersten Puppe an, die das Kind ergreift, spielend und bildend herzt und sich aneignet, lasse ich den Körper des kleinen Wesens über das unmittelbare Fleisch hinaus wachsen, bis der Mann endlich als bildender Künstler, Staatsmann oder Soldat — große Heere, Staaten, ganze Epochen der Kunstgeschichte in seinen höheren erweiterten Körper hineinzieht. Darf eine Armee wirklich etwas anderes seyn als der erweiterte, armirte Arm des Helden? Sollte die einfache Wirksamkeit tausendfältiger Individuen im wahren Staate wirklich etwas anders seyn, als das erweiterte Haupt des wahren Beherrschers? — Betrachten Sie das Wirken eines recht menschlichen Menschen: greift seine organische Kraft nicht hinaus über den gesunden, kräftigen, unmittelbaren Körper, zieht sie nicht weit und breit, aus

Nähe und Ferne, Menschen und Dinge mit unwiderstehlicher Gewalt in den schönen, harmonischen Kreis ihres Lebens hinein? — Aus zwey streitenden, aber liebenden Kräften, aus einem wahren Gegensatze entspringt der Mensch: zwey Liebende bilden ein versammeltes Volk, sagt der Dichter. Wohl! daß sie ohne Ende streiten müssen, daß ihr Streit ohne Ende steigt, das eben ist ihre Liebe. Und so wächst und wächst der Strudel des Lebens, und reißt immer entfernteres in sich hinein. Der alte, selbige Streit dauert sich selbst ewig gleich noch immer fort, aber unter welcher Gestalt sehn wir ihn jetzt: Was erst die Blume und die Puppe leistete, das sind jetzt grosse Heere, das ist jetzt ein grosser herrlicher Staatsverein weiter, blühender Gebiethe des Lebens geworden. Die Seele des Staatsmanns durchdringt mit dem Geiste des Streits und der Liebe, der Thätigkeit und des Friedens, den unendlich grossen Körper. Noch immer gilt es: „zwey Liebende (der Staatsmann und sein Kunstwerk, der Staat) bilden ein versammeltes Volk! — Grau, gebückt und unscheinbar geworden, steht endlich, was der Pöbel den wirklichen Körper des Helden nennt, noch da, die eingeschrumpfte Hülse des Kerns, aus dem der majestätische Baum entsprungen. Die Seele des Helden säuselt und duftet in allen Zweigen und Blüthen des Baumes, seines wahren Körpers. Fällt nun endlich die arme Hülse da unten in die Asche

zusammen, so meint der Pöbel, sein Held sey gestorben, sein, des Helden Körper sey in Asche versunken: und die Besseren selbst bewundern es und klagen, daß der Keim dahin muß, wenn die Frucht gedeihen und reifen soll.

Da können sie dann nicht begreifen, wie der kleine, spannenlange Raum, den sie Körper nennen, mit der großen, unbändigen Seele zurecht kommt. Statt ruhig um sich her zu sehn, wo alles verkündigen und sagen würde, daß er, er selbst geblieben ist, und allenthalben um sie lebt und webt, soll die Seele, Gott weiß wohin, gezogen seyn, und die Armseligen in Thränen und Jammer allein zurückgelassen haben. — Ungefähr eben so, wie sie vorher sich den Kopf zerbrechen, an welcher Stelle des kleinen Körpers denn eigentlich die Seele ihres Helden sich einquartiert habe, ob im Gehirn oder in den Beinen, in dem Blut oder in den Händen. Da mag noch Jahrtausende hindurch das Wort welches er gesprochen, über sie herklingen, sie begeistern, zu den Waffen rufen; da mag das Gesetz, das er gegeben, die That, die er gethan, ihren Enkeln noch Sicherheit und Freyheit geben — das sind seine Worte, seine Thaten — das ist er selbst nicht mehr, meinen sie. Fragt ihn selbst einmal den sterbenden Helden, der er selbst sich längst übergegangen, ausgedehnt, ausgeflossen

fühlt, in das Glück und die Ruhe von tausenden, ob er nicht in dem größeren Hause, das er sich erbaut, längst wohnt, und des kleinen Gerüstes, der Erdhütte, die ihr seinen Körper nennt, längst nicht mehr bedarf, ob er eine Anweisung braucht, eine Verheißung, daß er jenseits, in jenem Leben oder wie ihr es nennen mögt, wieder Haus und Hof und eigne kleine Wirthschaft haben werde?

Ich habe den wahren Menschen, dessen Untergang hier beschrieben worden, einen Helden genannt, weil nach den früheren Voraussetzungen der Mensch überhaupt nur im Streite und im Heldenleben geschaut wird. Künstlerisches, militärisches, wissenschaftliches, politisches Leben, alles ist eine Heldengenossenschaft, wenn es wahr ist, worin Gefühl und Erkenntniß aller schönen Seelen mir beypflichten, daß jeder Stoff, jedes Objekt menschlicher Thätigkeit gegenthätig ist und erobert, überwunden, aber nicht unterdrückt, bey Seite geworfen, vernichtet oder gar, wie der transcendentale Idealismus vermeinte, aus nichts absolut erschaffen werden will. Eine idealistische Verirrung kann und wird man mir nicht vorwerfen. — Nun aber betrachten wir die gewöhnliche Ansicht des Verhältnisses von Körper und Seele. Ist der Fehler nicht wieder der, daß man sich das Gegenthätige, die Seele, das Negative, wenn der Körper das Positive genannt wird,

daß man sich dieses Negative, Gegenthätige denkt, als Negation als Unthätiges, dem Körper gegenüber. Man hat die Seele nur als unkörperliches, unsichtbares, da sie doch ein wahrhaft antisichtbares, gegenkörperliches ist, begriffen. Freylich konnte man ihr eine eigenthümlich große Thätigkeit nicht absprechen, aber dieses, ihr Wesen, glaubte man, triebe sie für sich, gleichsam auf ihre eigne Hand. Daraus entsprang eine eigne, ehrenwerthe Wissenschaft von den abgesonderten Motionen der Seele, von ihren Sprüngen, ihren Späßen und Einfällen, von der wunderlichen Art, in der sie den alten ehrlichen Körper neckte und zum Besten habe. — Man sieht, ich spreche von der, von allen seichten und platten Köpfen, so werthgeachteten Psychologie, oder Seelenlehre: gewöhnlich die Empirische genannt, weil sie von den Erfahrungen meistentheils der Kranken- und Irrenhäuser, auch gern von den sehr instruktiven armen Sündern ausgehend, ohne sich weiter in das Gebieth der Rationalität zu versteigen, gewöhnlich wieder kurz umlenkte in das nahe liegende Taubstummen- oder Blindeninstitut, die wohlfeil erlangte Empirie sogleich wieder philanthropisch für Juristen, Aerzte und Seelsorger applicirend. Höchst charakteristisch für den rohen Geist unsrer Tage, ist der besonders unglückliche Name dieser Wissenschaft: die zarte, geflügelte Psyche, gebunden an die Weisheit eines demonstrirenden Ni=

kolai: ein Unterfangen der Seelenlosen, die Seele nicht bloß zu sehn, sondern von ihr zu lehren. —

Ziehen wir jetzt einen Schluß aus unsern Betrachtungen: der Wirkungskreis des Menschen, die Sphäre seines Lebens, deren bloßes Symbol der Körper im gewöhnlichen Sinne des Worts ist, das ist sein wahrer Körper. Was ist der Meißel, was ist der schön geformte Marmor anders als die erweiterte Hand: die Hand selbst ist ein allegorisches Zeichen, ewig unverständlich dem, der sie absolut ohne ihre unendlichen Bewegungen und Bildungen betrachtet. Jedes neue wunderbare Werk des Menschen macht diese Hand ehrwürdiger, bedeutender, begreiflicher. So der Mensch, sein Körper überhaupt, der nichts ist, als schönes symmetrisches Zeichen der Natur, Mikrokosmus, — für sich nichts, aber ein Heiligthum, wenn er in und neben dem Makrokosmus gedacht wird. Die Sprache zeigt uns den Menschen sowohl als ein einziges Seyn, als auch wie ein einziges Haben. Alle Attribute des menschlichen Seyns können ausgedrückt werden als Besitzthümer des Seyenden, z. B. meine Brust, meine Hand, meine Seele: diese Besitzthümer können aber auch wieder ausgedrückt werden als bloße Aktionen des Seyns, als bloße Bewegungen der Ichheit, z. B. ich athme, ich greife, ich denke. Man bemerke, daß wir im ersteren Falle, wo wir das Seyn, im Haben, im Mein und

Dein, im Besitze darstellen, uns der Substantiven Brust, Hand, Seele, bedienen mußten: im zweyten Falle hingegen, wo wir das Haben im Seyn betrachteten, der Verba athmen, greifen, denken, bedienen mußten. Wie nun alle Substantiva in der Sprache das Bleibende, alle Verba hingegen die Bewegung bezeichnen; wie ferner nach den Forderungen des Gegensatzes das Bleibende nichts ist, als durchdrungenes von der Bewegung, als im Gegensatze der Bewegung; wie nur die wahrhafte Bewegung bleibt, und das wahrhaft Bleibende sich bewegt, und Veränderung und Wechsel nur möglich ist, in wiefern sie einem wahrhaft Bleibenden wiederfahren — so erscheint uns der Mensch oder der Wirkungskreis des Menschen bald 1) als das Ganze seines Besitzes, als ein einziges Mein, d. h. als K ö r p e r, im wahren Sinne des Worts; bald 2) als das Ganze seines Handelns, seines Wirkens, als ein einziges Seyn, als Ich, d. h. als S e e l e. — Mit andern Worten, damit wir unsre Untersuchung an das Grundzeichen anknüpfen, das wir einstweilen festgesetzt haben, nemlich an den Gegensatz von Handelndem und Behandeltem, der Mensch erscheint bald 1) als Behandeltes, als Körper, a l s s e i n e i g e n e s K u n s t w e r k; bald 2) als Handelndes, als Seele — als seine eigne G e s c h i c h t e, sagten wir. — Dieser Ausdruck verdient noch eine kurze Beleuchtung, die uns nach unseren Voraussetzungen nicht schwierig seyn kann.

Handelndes und Behandeltes, Seyn und Haben, Körper und Seele, Bewegung und Bleibendes sind wahre Gegensätze. Aber Kunstwerk und Geschichte? Sollte nicht vielmehr dem Kunstwerk (behandeltem) der Künstler (handelndes) entgegenstehn? wir wollen indeß nicht vergessen, daß wir den Gegensatz von Handelndem und Behandeltem wieder behandelten, daß wir Antigegensatz des Gegensatzes von Handelndem und Behandeltem waren; daß der Gegensatz Körper und Seele, den Körper der höheren Seele bildete, von der aus wir ihn betrachteten. Nennen wir also die höhere Seele, die den Gegensatz von Körper und Seele betrachtet, Ich; den Gegensatz hingegen von mein Körper und meine Seele: Gegenich. Das Wesen des Ichs ist das Seyn; das Wesen des Gegenichs ist das Haben, oder gehabt werden, welches ausgedrückt wird durch das Wort mein, welches wir sowohl dem Körper als der Seele vorsetzen. Was haben wir nun? was enthält der Gegensatz von Körper und Seele? Antwort: eben wieder das angeschaute Haben (den Körper) und das angeschaute Seyn (die Seele.) Angeschautes Seyn, d. h. doch wohl betrachtetes, behandeltes, leidendes Seyn? dieß wird uns die Sprache wohl aufs natürlichste bezeichnen durch das Passivum des Verbums Seyn, d. h. durch Werden. So ist es auch: der betrachtenden Seele erscheint der betrachtete Körper als bleibender

Besitz, als Kunstwerk, und die betrachtete Seele als unendliches Werden, als Natur, als Geschichte. — Ich hatte demnach ein Recht zu sagen, der wahre Körper der wahren betrachtenden Seele, sey sowohl ihr Kunstwerk als ihre Geschichte: indem Körper und Seele, beyde gemeinschaftlich, einen höheren Körper bilden, den die betrachtende, höhere Seele bewohnt, und sich dort bald als ihr Werk, bald als ihre Entstehung, beides in gleicher Klarheit und mit unendlicher Thätigkeit anschaut, gegen Natur und Kunst gleich gerecht, im Bewußtseyn freyer Erzeugung der Zukunft und nothwendigen Hervorgehens aus der Vergangenheit, in des ewigen Handelns und des ewigen Behandeltwerdens gleich innigem Gefühle.

---

*) Anmerkung 1. zu Seite 287.

Es ist der Unterschied des Negativen und der Negation in der Mathematik, von dessen klarer Erkenntniß alle Deutlichkeit an dieser wichtigen Stelle der Philosophie abhängt. Die Begriffe, Ausgabe und Einnahme in der Oekonomie, sind streng entgegengesetzte Begriffe: Ausgabe ist negative Einnahme und Einnahme negative Ausgabe. Wenn jemand so viel einnimmt als er ausgiebt, wenn er z. B. + 1000 einnimmt und — 1000 ausgiebt, so ist das Resultat seiner Oekonomie 0. Die + 1000

Einnahme wollen wir Positives, die — 1000 Ausgabe wollen wir Negatives nennen, so ist dann das 0, welches wir zum Resultat erhalten, die Negation. Niemanden wird es einfallen, die — 1000 mit der 0 zu verwechseln und zu behaupten, daß, weil nichts übrig behalten, die Folge vom Ausgeben der gesammten Einnahme sey, eben deshalb das übrig bleibende Nichts und die wirklich geschehene Ausgabe auch eins und dasselbe seyn müsse. — Ferner, Schuld und Vermögen sind entgegengesetzte Begriffe, Schuld ist negatives Vermögen und Vermögen negative Schuld. Wird es uns je einfallen zu behaupten, Schulden haben und nichts haben, Negatives und Negation sey einerley? — Wenn wir uns von einem Orte A nach einem andern B auf geradem Wege begeben, so entfernen wir uns offebbar von A um eben so viel, als wir uns dem B nähern; nehmen wir an, die Entfernung A von B sey = 10 Meilen. Haben wir 4 Meilen dieses Weges gemacht, so haben wir uns B um + 4 genähert, von A um — 4 entfernt: kann nun irgend jemand behaupten, wir hätten uns zwar gegen B um + 4 genähert, aber von A nicht entfernt; d. h. sich entfernen und bleiben, — 4 und 0, Negatives und Negation sey eins und dasselbe. — In allen diesen Beyspielen ist der Widerspruch so handgreiflich, daß ein Mißgriff fast unmöglich ist. Indeß bedarf es nur eines leichten Blicks in die Geschichte der bisherigen Physik und Philosophie, um allenthalben Folgen der Vernachläßigung dieses allerwichtigsten Unterschiedes zu finden. Um eins der auffallendsten Beyspiele herauszugreifen,

betrachten wir die Art, wie man sich Leben und Tod einander entgegen gestellt hat: Offenbar kann Tod nichts weiter bedeuten als Nichtleben; wenn wir das Leben + 1 nennen, so ist der Tod = 0. Jeder Lebendige fühlte sich gedrungen, eben weil er lebte, zu dem positiven Leben, das er jetzt lebt = + 1 ein negatives künftiges Leben, = — 1, ein Antileben unter irgend einer Gestalt zu denken. Wenn er z. B. + 1 zeitliches, irdisches Leben nannte, so übersetzte er das — in dem — 1, durch den Gegensatz vom Zeitlichen, Irdischen, durch Ewiges und Himmlisches. Leben heißt durchaus nichts weiter, als ohne Ende Gegenleben annehmen, nach allen Seiten ins Unendliche beleben: diesem Wesen des Lebens genügt das Lebendige, indem es das Universum, wo es hingelangen mag, diesseits und jenseits mit positiven und negativen Zuständen bevölkert. Demungeachtet melden sich Philosophen und Theologen von allen Farben, weitläufig beweisend, daß das Leben (oder die Seele) nicht sterbe, gleichsam als könnte es doch noch einmal darauf hinauskommen, daß Tod und Antileben, negatives Leben und die Negation des Lebens, — 1 und 0 eins und dasselbe wären. —

**) Anmerkung 2. zu Seite 299.

Man theilt in der Grammatik bekanntlich die einzelnen Worte der Sprache in gewisse Klassen, in Substantiva, Adjectiva, Verba, Adverbia u. s. f. Die Weisheit früherer Zeiten hob eine unter diesen Klassen

vor allen andern hervor indem sie die Individuen derselben Worte Verba par exell. ohne weiteren Zusatz nannte. Zeitwörter, wie sie in der deutschen Grammatik übersetzt worden, ist eine schlechte und unvollkommene Bezeichnung. Diese Verba haben das Auszeichnende vor allen übrigen Worten, daß sie einer viel reicheren Veränderung, Umstaltung oder Konjugation fähig sind als alle andre. Diese Verba bezeichnen die Bewegung, das Handeln der unendlichen Natur wie der Individuen, da hingegen die Substantiva dem Bleibenden, Ruhenden, zugewiesen sind. Die Verba sind gleichsam die Flüsse und die Meere der Sprache, die Substantiva hingegen, Felsen und festes Land: die Verba das Blut, die Substantiva das Fleisch der Sprache. Die Bewegung erzeugt ein Bleibendes, das Bleibende löst sich in Bewegung auf, die Bewegung in neues Bleibende u. s. f.: der Baum schlägt aus, dieses Leben offenbart sich im Laube: er blüht; Blume: er reift; Frucht. Wie unsrer obigen Darstellung zufolge nun alles Handeln nur angeschaut werden kann, als Verhältniß zweyer Elemente, des Handelnden und des Behandelten, so müssen unter allen möglichen Flexionen und Veränderungen, die mit dem Sprachrepräsentanten des Handelns, mit dem Verbum vorgenommen werden können, zwey Grundformen vor allen andern sich auszeichnen; in deren einem sich das Handeln im Handelnden, in deren anderm sich das Handeln im Behandelten darstellen muß. — Das erstere geschieht im Activum, das andre im Passivum. — Wie nun in der Sprache z. B. das ruhende Substantiv:

Liebe, in der bewegten Gestalt des Verbums sich auf-
löst in vielfache Aktionen und Reaktionen von lieben und
geliebt werden, und das Wesen der Liebe selbst als das
Mittlere, als die unsichtbare Einheit, als Antigegensatz
durch alle mannichfachen Beugungen und Umstaltungen
des Verbums hindurch greift: so soll in der wahrhaft
philosophischen Darstellung jede Erscheinung des Lebens
selbst leben, und unter unendlichen Formen gelebt, be-
lebt und erlebt werden, um dann selbst wieder zu bele-
ben u. s. f.

2.

Vom Organismus in Natur und Kunst.

Man hat alle Kunstforderungen in der einzigen vereinigt: das wahre Kunstwerk müsse organisch seyn. In diesem Ausdrucke liegt die Forderung: ein unsichtbares, geheimnißvolles, magisches Band müsse alle Theile eines Kunstwerks zusammen halten, so wie die einzelnen Organe des Thiers oder der Pflanze sich zu einer unergründlichen Einheit organisch verbinden. Indeß sind bey der Idee des Organismus zwey Irrthümer mit großer Vorsicht zu vermeiden.

a) Daß man die organische Verbindung der mechanischen, chemischen, architektonischen, nicht unbedingt entgegen setze. Die organische Verbindung muß bey allen Gegensätzen des Universums möglich seyn: die organische Einheit des menschli=

chen Körpers scheint bloß complicirter. Wie es aber keine anatomische Zerlegung und Unterscheidung, ohne physiologische Verbindung der Organe, die die Anatomie getrennt hat, zu einer einzigen Lebenserscheinung, giebt; so kann überhaupt nirgends, an keiner Stelle in der Natur, im Menschen, im Geiste, ein Unterschied, eine Trennung, Zerlegung, Spaltung, Differenz wahrgenommen werden, ohne das unmittelbare Bedürfniß diese Differenz aufzulösen, die getrennten Theile wieder organisch zu einem Ganzen, zu einer Einheit zu verbinden. Man pflegt im gemeinen Leben gar zu gern den mechanischen Zusammenhang einer Maschine, eines Gebäudes, gegen die Einheit z. B. des menschlichen Körpers, zurück zu setzen. Man nennt verächtlich das agens in einer Maschine todte Kraft, vergessend, daß wie wir auch für das gemeine Leben dieses agens bezeichnen mögen, Wasser, Wind, Dampf, Schwere — dennoch die eigentlich belebende Kraft eben so unbegreiflich, so völlig unergründlich sey, als die Einheit im organischen Körper par excellence. Mit Recht bezeichnet man die schlechten Handwerkermotive, die transparente Absichtlichkeit eines Gedichts, durch den verachtenden Ausdruck mechanische Composition oder Einheit; eben weil der Organismus eines Gedichts ein ganz andrer ist, als der einer Spinnmaschine, und weil der Arbeiter seinen Stoff nicht wie eine unendlich biegsame Sprache, sondern wie

ein nur auf gewisse Weise biegsames Räderwerk von Holz behandelt hat. Die richtige Behandlung jedes möglichen Stoffes verdient den Namen Kunst, und die unrichtige den Schimpfnamen Handwerk. Alle sollen das Organische oder die Kunst wollen. In dem Begriffe der Einheit liegt zugleich der Begriff der Unendlichkeit: vermöchten wir irgend eine Einheit absolut zu schauen, mit andern Worten, hörte eine Einheit auf Einheit zu seyn, so wäre es nie Einheit gewesen. Daß wir uns, so gewiß wir leben, versprechen, an keiner Stelle uns mit Trennungen, Unterschieden, Gegensätzen zu beruhigen — dieses offenbaren wir allenthalben durch die Zeichen der Einheit, die wir nach jeder gefundenen Differenz aussprechen. Wir beobachten die Differenz, Mann und Weib, und können nicht umhin, die Einheit beyder Mensch zu nennen: wir schauen die arithmetische Differenz 2 und 1, und nennen die Einheit zwischen beyden, Zahl. Vergessen wir doch nie, daß es ein immer tieferes Verständniß jenes Verhältnisses, jenes Gegensatzes von 2 und 1; also auch eine unendliche Erkenntniß der Einheit zwischen beyden, nehmlich der Idee der Zahl giebt. Verläugnen wir nur nie dieses Bestreben, nach immer höherer Vereinigung, Vermittlung im Leben, in Wissenschaft und Kunst, so werden wir ohne Ende organisches produciren und ein künstlerisches Leben führen. Nur wenn der Dichter, der Philosoph 2c. meint, einen absolu-

ten, endlichen und letzten Ausdruck der Einheit gefunden zu haben, und dieser abscheuliche Todesgedanke allenthalben aus seinen Versen oder aus seinem System, dem Fichteschen z. B. hervorschimmert, oder was dasselbe sagt, wenn er eine absolute Differenz zwischen Vernunft und Unvernunft, Poesie und Unpoesie gefunden zu haben glaubt, und zu predigen strebt, nur dann verdient er Handwerker, mechanischer Arbeiter zu heißen. Macht den Shakespear etwas anderes so groß, als das unendliche Streben, Welt und Natur als Ganzes zu umfassen, bey dieser Unergründlichkeit der Differenzen von Characteren, Helden und Situationen? Wenn der Mensch glaubt, unauflösliche Collisionen, Alternativen vom Himmlischen und Irdischen, vom Hange zum Guten und Hange zum Bösen u. s. w. gefunden, oder wenn er glaubt, sein höchstes, letztes und einziges Gut erreicht und ergriffen zu haben, dann ist es am Ende mit ihm und seiner organischen Kraft. Deshalb hatte Friedrich Schlegel Recht, die organische Ganzheit und Geschlossenheit, und dann wieder die Unendlichkeit im Kunstwerk, mit andern Worten, die unendliche Zergliederung im Kunstwerk (den Körper desselben) und den unendlichen Zusammenhang (die Seele desselben) als eins und dasselbe zu betrachten. Nicht bloß aber als eins, als identisch, sondern auch als unendlich getrennt und entgegengesetzt. Die wahre Kritik der Poesie, sagte er, müsse Poesie über die

Poesie seyn. Indem er über das Kunstwerk spricht, muß er selbst künstlerisch handeln, ein Kunstwerk hervorbringen. Vor sich hatte er die Einheit des Kunstwerks (die Seele), und die unendlichen Gegensätze im Kunstwerk (den Körper). Er sagte, beyde sind eins, und ward durch dieses Wort eine höhere Seele oder Einheit für die vorige Differenz von Körper und Seele, von Mannichfaltigkeit und Einheit des Kunstwerks. Er mußte also in dem Geiste des Satzes handeln, den er aussprach, die neue höhere Seele mußte ihren Körper, den vorigen Gegensatz von Körper und Seele auf dieselbe richtige Weise beseelen, als auf welche der vorige Körper nach ihrer Behauptung von seiner Seele beseelt wurde. Die Einheit zwischen Körper und Seele, oder zwischen zwey und eins, durfte keine absolute seyn, denn sonst hätte er behauptet, die Zwey, die Trennung, die Differenz existirte gar nicht. Er mußte demnach, obschon mit andern Worten behaupten, eine gegensätzische Identität, d. h. behaupten, Körper und Seele des Kunstwerks, seyen eins in sofern und in dem Maße, als sie entgegengesetzt und getrennt seyn: man könne die Theile des Kunstwerks nur betrachten mit Rücksicht auf das Ganze, aber auch umgekehrt, das Ganze nur mit Rücksicht auf die Theile. Das Kunstwerk sey einfach, in sofern es unendlich mannichfach, aber auch nur wahrhaft unendlich mannichfach, in sofern es recht geschlossen, ganz und einfach sey. —

Auf das allernatürlichste scheiden sich die kritisirenden Kunstfreunde hiernach in zwey einseitige Classen. 1) In solche, die den Körper der Kunst isoliren, die aus der Idee der absoluten Nothwendigkeit, der historischen Causalität, die ganze Kunst sich entwickeln, und die Göthe unter der Figur ihres Repräsentanten des Charakteristikers in der Familiengeschichte des Sammlers und der Seinigen so treffend dargestellt. An dem dagewesenen und dem nothwendigen Ausdruck desselben soll sich die Kunst allein halten. Sie stehn da, das Auge beständig rückwärts nach dem Vergangenen gerichtet, und sind die Realisten in der Kunst. 2) Die andre Classe einseitiger Kunstkritiker bilden natürlich die, welche allein und ausschließend den Begriff, die Seele der Kunst beachten; und ihren Blick beständig vorwärts nach einem zukünftigen Höchsten richten, das sie fälschlich mit dem Namen des Ideals bezeichnen. Wie die Charakteristiker beständige Geschichtler der Kunst, so sind die Idealisten in der gewöhnlichen Erscheinung beständige Gesetzgeber. — Beyde verhalten sich wie die Nützlichkeitsmenschen zu den Moralisten. Bey dem Nützlichkeitsmenschen wird der Zweck der Handlung zu ihrem Motiv gemacht, auch sie handeln beständig rückwärts zurück, gleichsam von hinten herein, deshalb ist ihnen Erfahrung alles. Dem Moralisten hingegen ist der Entschluß, die Absicht alles, und so handeln sie durchaus von vorne herein auf die

Zukunft hin, deshalb ist ihnen der Grundsatz das Höchste. Es ist offenbar, daß wenn jede dieser beyden Classen consequent und universell fortschreitet, beyde endlich zu einem Punkt kommen müssen, wo der Begriff und die Regel die Realität durchdringt, und wo andrerseits das Reale und die Geschichte sich zur Idee erhebt. Wenn der Charakteristiker z. B. den Idealisten fragte: Ist ein Schiff, welches in vollen Segeln bey dir vorübergeht, ein schöner Gegenstand? und jener es bejahte: der Charakteristiker dagegen weiter fragte: giebt es eine schöne Schiffbaukunst, wie es eine schöne Baukunst giebt? — so würde der Idealist seine Classifikation der schönen Künste fragen, die schöne Schiffsbaukunst nicht darunter finden, und er würde die Frage verneinen. Hier siehst du, erwiederte der Charakteristiker, daß die Schönheit nichts anders ist als Zweckmäßigkeit. Ein Gebäude auf festem Lande kann auch unzweckmäßig, d. h. unschön seyn, aber auf dem Wasser steht auf jede Unzweckmäßigkeit die Todesstrafe. Dem Schiffsbaumeister braucht ihr die Verhältnisse und Regeln eurer Schönheit gar nicht weiter zu lehren: er producirt, weil er immer zweckmäßig seyn muß, beständig Schönes.

Beyde verhalten sich wie der praktische oder realistische, und wie der theoretische oder idealistische Erzieher. — Der praktische Erzieher behauptet

in letzter Instanz, er könne aus seinem Zögling nichts Wesentliches, Unabhängiges machen, eine innerlich schöne Form nicht erzeugen, darüber walteten die Natur, die Nothwendigkeit und die Umstände; er gehe indeß richtig, wenn er ihn zum nützlichen Menschen, zu einem in Zeit und Umstände zweckmäßig eingreifenden Gliede der Gesellschaft mache: es komme nur darauf an, daß dieser jugendliche Stoff auf bestimmte wesentliche Zwecke hingerichtet werde, daß er der Zeit und ihren Bedürfnissen genüge, so würde er von selbst auch gut und schön seyn. Der idealische, theoretische Erzieher hingegen, will nach Grundsätzen und Regeln seinen Zögling für jede mögliche Zeit, eigentlich über alle Zeit hinaus erziehen. Er behauptet, berauscht von der Idee der Freyheit, der Mensch könne aus dem Menschen alles machen, wofern er nur auf die Ausbildung der Absichten, und der moralischen Ideen unmittelbar ausgehe.

Lassen Sie den Charakteristiker diese Theorie der Zweckmäßigkeit bis in die Tiefen der Natur fortsetzen, er wird vielleicht eine Zeit lang als Teleolog oder Eudämonist uns indigniren; wir werden seine Kunstkritik oft als eine handwerksmäßige, mechanische, gemein historische verwerfen müssen — endlich aber muß er offenbar zu der Ahndung eines glückseligen Ganzen, einer unendlichen Harmonie gelangen, die der wahren Vorstellung vom Ideale, von der or=

ganischen Kunst und von der Schönheit sehr nahe liegen wird. Und so umgekehrt, muß über kurz oder lang, der Idealist zur Ehrfurcht vor der Nothwendigkeit, vor der historischen, genetischen Erzeugung der Kunst gelangen. Der Punkt nun, auf welchem sich beyde berühren, das ist der Standpunkt des wahren Künstlers, in welchem sich Idealismus und Realismus, Freyheit und Nothwendigkeit, Kunst und Natur, Ideal und Studium vereinigen, der immer organisches, d. h. schönes producirt, weil er immer nach dem Unendlichen strebt, und deshalb allein recht Endliches und Geschlossenes erzeugt. Ihm, diesem wahren Künstler, ist es nicht einmal eine Paradoxie, wenn ich die Widerlegung des ersten Irrthumes, vom absoluten Gegensatz des mechanischen und organischen, beschließe mit der Behauptung: das Organische, was die Menschen in der Natur sehen, ist nichts anderes als ihre in die Natur hineingetragene Kunst. Weil der Mensch allenthalben organisches erzeugt, so sieht er auch allenthalben organisches. Wo er die Natur betrachtet und behandelt, wird sie immerfort unter seinen Augen und Händen zum Kunstwerk; sein Organismus im natürlichen, gesunden Prozeß, sein Körper ist in beständiger Erweiterung begriffen, und so nimmt auch seine ganze ewig bewegte Sphäre, der roheste und der zarteste Stoff darin, die Natur seines Organismus an. — Hieraus folgt die Un-

stattfhaftigkeit des zweyten Irrthums, dessen Widerlegung ich mir vorgesetzt, von selbst, die Unstatthaftigkeit

b. der Meinung, als wenn es irgendwo einen absoluten Organismus gebe. Die Lebensgränze, die wir um irgend eine Pflanze, ein Thier ziehen mögen, ist durchaus keine absolute: eine Gränze ist es nur von unsers des Beschauers Standpunkt aus angesehen. Nichts verdient den Namen des Organismus, als das Wachsende, in unendlicher Erweiterung begriffene. Wie ein Trauerspiel des Shakespear, jedesmal, daß wir von neuem zu demselben zurückkehren, größer erscheint, wie wir an und in demselben gleichsam uns selbst, oder unsern Shakespear ganz deutlich wachsen sehen, so mit allen Erscheinungen der Welt überhaupt; ihr Wachsthum an sich, ihr absoluter Fortschritt, ihre absolute Bewegung, mag den Augen Gottes sichtbar seyn. Wir wollen und können nichts anderes daran sehn als unser Wachsen, unsre Bewegung auf und mit ihnen. In das Sonnensystem unsers Lebens soll eingreifen was wir berühren; wenn wir von irgend einem Wesen sagen: es wachse und bewege sich, so heißt das immer: es gehe mit uns Hand in Hand. Es heißt nicht wie der Idealist sagen würde: die Dinge, die Welt, die Natur stehen stille, und ich (mein reines Ich) bewege mich anschauend und wachsend um sie her: noch wie der

Realist sagen würde: ich stehe stille, und die Natur wächst und bewegt sich um mich her. — Sondern, mein ewig organisches Leben erzeugt ohne Ende organisches Leben, und erzeugendes und erzeugtes Leben wandelt gemeinschaftlich zu einem höheren Leben verbunden, höheren Erzeugungen entgegen u. s. f. Das organische Wesen reißt sich loß vom Schooße seiner Mutter, unabhängig pochend auf sich selbst und seine Freyheit, wächst aber in demselben Augenblick dem Antorganismus entgegen, der ihn und seine Unabhängigkeit verzehren will; — der Streit beyder löst sich endlich mit ihrer Vermählung. Sie versenken ihre Unabhängigkeit in einander, sie opfern sich einander, damit sich neues Unabhängiges aus ihrer Vermählung erzeugen könne. — Wenn wir demnach von einem absolut geschlossenen Organismus sprechen, so liegt darin ein absoluter Widerspruch. Organismus ist der einfache unendliche Trieb zum Fortschreiten, zur Bewegung, zum Wachsen, der aber in jedem Augenblick ein relativ geschlossenes einfaches voraussetzen wird; damit das Organische immerfort etwas bestimmteres werden könne, muß es in jedem Augenblick etwas relativ Bestimmtes seyn.

3.

Vom Antorganismus.

Die thätige Betrachtung eines organischen Wesens, hebt mit der Erkenntniß einer Bewegung, einer Handlung im Organismus an. Ein Handelndes oder Bewegtes wird nur sichtbar durch die Erkenntniß eines Behandelten oder Bewegenden. So entsteht in fortgesetzter Betrachtung eine Reihe von Reactionen, durch die oder mit der die Reihe der Actionen des Organismus erst kenntlich wird. Beyde Reihen sind unendlich, und es giebt demnach keine absolute, geschlossene Einsicht des Organismus. Denken wir uns indeß auf irgend einer Stufe beyder Reihen, dieselben relativ geschlossen, und nennen wir die Summe der Actionen: Organismus, die Summe der Reactionen hingegen, der Feindseligkeiten, durch die jeder Schritt der Bewegung des Organismus scheinbar gehemmt, aber wirklich hervorgerufen wird,

Antorganismus: so wird sich aus der Erkenntniß der Wechselwirkung und des Verhältnisses beyder streitenden Mächte, die Idee eines Gleichgewichts, eines Friedens in dem Streite, oder die Idee eines den vorigen Organismus und Antorganismus einfach umfangenden höheren Organismus erzeugen, neben dem sich aber unmittelbar ein neuer, höherer Antorganismus melden wird. So organisiren sich der weibliche Organismus und der männliche Antorganismus zu dem höheren Organismus der Familie; der Organismus der grundbesitzenden und der Antorganismus der umherschweifenden, dienenden Familie zum höheren Organismus des Staates; der Organismus der handelnden Seemächte, und der Antorganismus der ackerbauenden Landstaaten, zum höheren Organismus des politischen Gleichgewichts u. s. f. Absolute Ruhe, oder ein endlicher höchster Organismus ist nirgends zu erreichen, weil jeder Organismus anschaubar, ergreifbar, existent wird, nur durch die Kraft, mit der er sich gegen einen immer gewaltigeren Feind wehrt, regt, bewegt. —

Jedes entdeckte Gesetz, jede Wahrheit ist ein höherer Organismus, hervorgegangen aus dem Streit mehrerer Gesetze und Wahrheiten; die Gegenstände, wie sie der Strom des Lebens vorüber führt, (in um so bunteren Contrasten, in um so mährchenhafterer, traumartigerer Folge, als die Empfänglichkeit,

die Vielseitigkeit der Beschauung wächst), gruppiren sich zuerst in dem kindlichen Beschauer, durch die Gemeinschaft der Farben, der Töne u. s. f. Jede neue Erscheinung ist ein antorganisches Wesen, das mit dem Organismus der alten bereits verzehrten Erscheinungen, seinen Streit beginnt, einen Antigegensatz, einen höheren Organismus erzeugt u. s. f.

So bildet auch jede Versammlung von Meistern und Lehrlingen der Philosophie einen Organismus. Gemeinschaftlich für einen Zweck, gegen einen Feind, gegen einen Antorganismus entzündet, vergessen wir alle Disproportionen und Differenzen unsrer Naturen, und stellen gleichsam uns als eine einzige Person unserm vorliegenden Gegenstande, z. B. der Kunst und ihrem Wesen, gegenüber. Untereinander sich gegenseitig, und dann auch wieder uns auf vielfache Art widerstrebende Kunstzeitalter, Kunstwerke und Ansichten der Kunst, kommen uns schaarenweise zum Streite entgegen. Nicht von unsrer philosophischen Strenge allein, sondern auch von unsrer versöhnenden Milde wird es abhängen, ob wir in diesem Streite triumphiren, ob wir alle widerspenstigen Glieder jenes großen Reiches der Kunst, nicht durch Unterdrückung oder Vernichtung, sondern durch Erhebungen zu höherem Sinne, für uns gewinnen werden. Gelänge uns das Letztere, so würden wir uns, den Organismus, der sich zum Zwecke gemeinsamen Philosophirens ver-

bunden hat, und die Kunstwelt, den Antorganismus, gegen oder für den wir uns verbanden, gemeinschaftlich zu einem höheren Organismus gesteigert haben, so uns trennen und in neuer Armatur, einem noch erhabenern Antorganismus, den Dissonanzen der s. g. äußeren Welt, dem Zwange des ökonomischen Lebens, oder der s. g. Wirklichkeit entgegen gehn. Daß diese von weichlichen Kunstfreunden so schnöde behandelte Wirklichkeit, mit allen ihren scheinbaren Widersprüchen von Neigung und Pflicht, von Poesie und Oekonomie, auch nichts weiter sey, als eine große, zerstreute Kunstwelt, als ein noch höherer Antorganismus, der mit dem bereits ergriffenen Organismus im Streite, zu einem höheren Organismus sich erheben muß, mit dieser heiligsten Idee sollte der Meister der Philosophie vor allen Dingen sein Publikum erfüllen.

4.

Einheit in der Zweyheit.

Liebt ihr **ein** Schönes, so geht ihr darin unter; zwey Schönen als zwey zu lieben, vermögt ihr nicht, oder sie zerreißen euch: liebet demnach ein Schönes in zwey entgegengesetzten Schönheiten, oder die Schönheit in zwey entgegengesetzten Schönen, so **lebt ihr**.

Erkennt ihr ein Einzelnes, die Idee, oder das Reale, als allein wahr, so geht ihr unter in der Schwärmerey, oder in der Empirie, in der Dynamik, oder in der Atomistik; erkennt ihr der Idee und des Realen als zweyer, getrennte Wahrheit, so zerreißt euch der Dualismus, so zernagt euch der Eklekticismus; erkennet demnach die Idee in der Idee und dem Realen, das Reale im Realen und der Idee, erkennet das Eine in Beyden, so **philosophirt ihr**. — Richtet demnach nie eure Blicke ausschlie=

ßend auf die Einheit der Welt oder eines Dinges, — fixirt euch nicht; verweilt nie ausschließend bey den Unterschieden, den Gegensätzen, der unendlichen Mannichfaltigkeit der Dinge, zerstreut euch nicht: sondern, wo ihr das Eine gewahret, da spaltet es in die nothwendigen, sicherlich vorhandnen feindseligen Elemente, welche es bilden; oder betrachtet es selbst (aus dem einfachen Grunde, weil es allein, ausschließend allein da seyn will) als ein feindseliges Element, und sucht ihm, es zu bändigen, aus der umgebenden Welt, ein entgegengesetztes feindseliges Element, ein Antelement, ein Antorganisches, und lasset die beyden erstreiten und erzeugen ein Höheres, welches ihr nunmehr Idee, oder mit Rücksicht auf den realen Weg, auf welchem es gewonnen, reale Wahrheit nennen mögt.

5.

Vom Wesen der Definitionen.

Unter mannichfaltigen Klagen über das Unglück der Zeit, mag sich auch wohl einmal eine Stimme zu ihrem Lobe vernehmen lassen. Der Verfasser gegenwärtiger philosophischer Aufsätze möchte seinen Lesern zuförderst als Philosoph von Profession erscheinen, und so muß er sich denn als solcher freuen, daß tausend unnütze Hände, die noch vor kurzem in dieses würdige Gewerbe pfuschten, zur Ruhe gebracht sind, daß die Zeit des Modephilosophirens wirklich zu Ende ist, und nun endlich ein ruhiges, ernsthaftes und unablässiges Streben zu Worte kommen kann. Vor allen Dingen lobenswerth an dieser Zeit ist es, daß der Reiz der Neuheit, dieser leckerhafte, fieberartige Appetit nach gewissen unverhoften Erscheinungen in Wissenschaft, Kunst und Leben abgestumpft,

und eine allgemeine Ueberraschung des Publikum schwerlich zu bewirken ist. Alles Tüchtige und Große kann diesen Reiz der Neuheit sowohl, als die allein dafür empfänglichen Zuschauer sehr gut entbehren: es scheut vielmehr den allzulebhaften und hinreißenden Beyfall, mit dem seine erste Erscheinung begleitet werden möchte, so wie ein lebenskluger Mann bey seinem ersten Eintritt in eine Gesellschaft gern alles Geräusch, allen Glanz, ja alle Erwartungen der Menschen von ihm vermeiden mag, um nur recht still und natürlich durch sich selbst zu gelten und zu bedeuten. Die menschliche Kraft versagt am Ende, wenn es, wie vor einigen Jahren in der Philosophie darauf ankommt, auf eine piquante Erscheinung eine immer piquantere zu setzen; aber sie reicht vollkommen dazu hin, ein großes Geschäft mit Ruhe und Anspruchlosigkeit zu beginnen, und in jedem Moment der weiteren Ausbildung sich selbst zu steigern und zu übertreffen. Und wirklich, so günstig ist der gegenwärtige Augenblick, daß endlich nur ein Wirken in diesem Geiste alle Theilnehmer zu piquiren und zu gewinnen vermag, und daß jetzt das Allerälteste allein wahrhaft Neues zu heißen verdient.

Dergestalt zufrieden mit meiner Zeit trete ich, der Autor, in den Kreis eines gegen mein Geschäft sehr gleichgültigen, keineswegs neugierigen oder gespannten Publikums: als Philosoph von Profession

habe ich mich angemeldet, weil sich zur Zeit eben kein anspruchloser Titel auffinden ließ; unter diesem unschuldigen Zeichen wird man mich gern leben und sprechen lassen. Am Emde wird man vielleicht entdecken, daß ich zugleich mehr und zugleich weniger bin als das doppelsinnige Wort: Philosoph, ausdrückt, und daß ich ungeachtet der anscheinenden Bescheidenheit, dennoch mit Stolz und einiger Verwegenheit aufgetreten bin.

Die philosophischen Bewegungen am Ende des achtzehnten Jahrhunderts waren nichts anderes als Reaktionen auf die Bewegungen am Anfange desselbigen Jahrhunderts. Nennen wir die von Newton und Leibnitz begründete Philosophie die atomistische, so ist ihr Verhältniß zu der von Kant und Schelling errichteten gut bestimmt, wenn wir die letztere die dynamische nennen. Von allen schönen Unwesentlichkeiten abgesehn, beruht der Unterschied beider Weltansichten darin, daß in der atomistischen Philosophie die Natur des Menschen und der Welt nach Maaßgabe einer arithmetischen Grundanschauung, hingegen in der dynamischen dieselbigen zufolge einer geometrischen dargestellt worden. Die atomistische Philosophie, gründlich und tüchtig wie die Zeiten und die Völker, in denen sie gebildet worden, organisirte die Mathematik nach sich selbst, d. h. auf atomistische Weise. Man betrachte das erste beste mathematische

Lehrbuch aus der Newton-Leibnitz-Wolfischen Schule, so wird man finden, daß der Schwerpunkt des Ganzen auf die Seite der Arithmetik hinfällt. Zuförderst liebte diese Schule die Mathematik durch das höchst unvollständige und einseitige Wort Größenlehre zu bezeichnen; ganz uneingedenk der Begriffe: Stetigkeit, Aehnlichkeit, kurz Qualität, welche im Gebiethe der Geometrie die eigentlich einheimischen sind, begnügte man sich damit, alle mathematischen Anschauungen auf den Begriff der Quantität (Größe) zu beziehen, und demnach ausschließend die eine Seite der Mathematik ans Licht zu stellen, welche mit der atomistischen Philosophie korresondirte, und ihr in die Hände arbeitete.

Die dynamische Schule hat bis auf diesen Augenblick die Mathematik noch nicht berührt; offenbar rührt die Scheu ja die Geringschätzung, womit besonders die Naturphilosophie selbige an die Seite stellt, her, aus einer dunkeln Antipathie gegen diese einseitige atomistische Form, in der die Mathematik von den unmittelbaren Vorältern überliefert worden, — und aus einer gewissen Unfähigkeit die Mathematik auf eine der dynamischen Philosophie angemessene Weise zu organisiren. Bey Kant findet sich zwar nirgends ein ausgesprochenes inneres Bedürfniß mit dynamischen Waffen die Mathematik zu erobern, indeß bestimmt er doch der bisherigen Ansicht entge=

gen, das Wesen der Mathematik durch ein X, worin die Ahndung zu erkennen ist, daß es eine durchaus dynamische Behandlung der Mathematik gebe, welche indeß durch ihn selbst nicht vollzogen werden mochte. Ich überlasse es dem Leser dieses X, den Kantischen Begriff der Konstruktion aus meinem Gesichtspunkte zu untersuchen.

Unter allen wissenschaftlichen Partheyen, die in Deutschland noch existiren mögen, giebt es nicht weiter eine ähnliche Zwietracht, ein ähnliches gegenseitiges Abstossen vielmehr (da zwischen ihnen sogar die Möglichkeit einer Berührung oder einer Opposition geläugnet werden muß) als zwischen den Mathematikern und Naturphilosophen: eine sehr erklärliche Erscheinung, da in der gegenwärtigen Lage der Sachen grade die positive, arithmetische Seite der Mathematik der negativen, geometrischen oder dynamischen Seite der Philosophie zugewendet ist. Eben so zeugt das gegenseitige Anziehen der Mathematik und Philosophie bey Leibnitz und Newton, daß die beiden positiven Seiten sowohl der mathematischen als der philosophischen Sphäre, nemlich die arithmetische Philosophie und die atomistische Mathematik damals einander gegenüber liegen mußten. Die atomistische Philosophie, wie sie sich in den Formen aller Wissenschaften, in der Mathematik und Physik, in der Moral, in der Logik, in der Grammatik, und —

für den, der eine philosophische Grundform in allen Offenbarungen des Zeitgeistes zu erkennen weiß — auch in den Künsten, den Sitten, den Staatsverfassungen, ja den religiösen Ansichten jener Zeit ausdrückte, mag wegen ihrer Einseitigkeit zurückschrecken, dennoch wird in der Vollständigkeit und Gründlichkeit mit der jene Weltansicht überall hindurchdrang, den dynamischen Philosophen unsrer Tage ein ehrwürdiges Beyspiel vorleuchten.

Die Kritik, welche die Philosophie ins Unendliche begleiten soll, ist mit Kant wieder ausgestorben, und so behilft sich die dynamische Philosophie, wo sie der Mathematik und der Logik bedarf, immer noch mit den ihr durchaus widersprechenden, alten atomistischen Formen dieser Wissenschaften. Freylich geht es nicht ohne eine gewisse Corruption dieser Formen ab, und daher sind die Begriffe des Negativen, der Potenzen, und der Dimensionen, wie sie von den Naturphilosophen voraus gesetzt werden, durchaus verworren und unbestimmt. Indeß hat bis jetzt auch niemand das Bedürfniß gefühlt, diesem Grundmangel aller dynamischen Theorien mit Klarheit abzuhelfen. Um nun denselben und mit ihm zugleich das Verhältniß der atomistischen und dynamischen Philosophie in gehöriges Licht zu setzen, wollen wir das Wesen der Definitionen, von denen nach einer beliebten Methode alle wissenschaft-

liche Darstellung ausgehen soll, einer Kritik unterwerfen.

In guten Sprachwörterbüchern pflegt man, wo es angehen will, das zu erklärende Wort auf doppelte Weise zu bestimmen, zuerst indem man die abgesonderte Natur des bezeichneten Dinges, seine Eigenheiten, die Theile aus denen es besteht, die Zeichen, an denen es erkannt wird, beschreibt; und zweytens, indem man ein andres bekanntes Wesen nennt, welches mit dem zu erklärenden in direkter Opposition steht, indem man z. B. die Hitze durch die Kälte, die Liebe durch den Haß, den Begriff der Männlichkeit durch den der Weiblichkeit erklärt. Auf den ersten Blick sollte man meinen, daß die erste Gattung der Definitionen, wegen allgemeinerer Anwendbarkeit den Vorzug verdiene, und daß die letztere bey unzählig vielen Begriffen, z. B. bey allen absoluten oder geschlechtslosen Wesen unmöglich sey. Indeß hat die Naturphilosophie gezeigt, daß das Wesen der Dinge und ihrer Grundstoffe, wie ihrer Grundzustände vornehmlich dadurch bestimmt wird, daß man sie in eine Opposition zu bringen, oder daß man in ihnen eine dynamische Opposition, eine Polarität u. s. f. wahrzunehmen wisse, und also mit großer Allgemeinheit dargethan, daß die Natur eben sowohl wie ein aus unendlichen Oppositionen sich bildendes Ganzes (Organismus), als wie ein Aggre=

gat unendlich vieler freyen, für sich bestehenden Individuen, Eigenheiten und Kräfte betrachtet werden könne. — In der Voraussetzung also, daß es für jeden Begriff einen ihm entgegengesetzten gebe, wollen wir also dreist behaupten, daß jedes mögliche Wesen oder Ding auf doppelte Weise definirt werden könne, 1) als Wesen für sich, und 2) als Wesen das mit einem andern in Opposition steht. Die erste Gattung der Definitionen wollen wir nach der philosophischen Weltansicht, in welcher sie vornehmlich gäng und gäbe war, atomistische, die andre Gattung aber nach der andern Weltansicht, welche, wenn sie konsequent gewesen wäre, sie vornehmlich hätte gebrauchen sollen, dynamische Definitionen nennen. Unsre Bezeichnung wird der Erfolg rechtfertigen.

Wörterbücher sind allgemeine Sammlungen von Definitionen: es ließe sich also von einem solchen philosophischen Wörterbuch auch eine Definition des Begriffes Definition fordern, und diese würde unsrer Auseinandersetzung gemäß auch wieder eine doppelte seyn müssen, der Begriff Definition müßte sowohl an und für sich, als auch durch einen andern ihm entgegenstehenden Begriff erläutert werden. So würden wir erhalten 1) die atomistische Definition des Wortes Definition: Gränzbestimmung und Eigenschaftsbeschreibung eines Wesens, in wiefern dieses in Ruhe, Freyheit und Unabhängigkeit gedacht

wird; und die dynamische Definition: Definition ist die Erklärung eines Wesens, durch ein andres mit ihm in Bewegung und Opposition gedachtes Wesen, oder Definition ist dasjenige welches mit einer Antidefinition in Opposition steht. — Das Wort Definition, wenn man es etymologisch betrachtet, kann seinen atomistischen Ursprung nicht verläugnen: Gränzbestimmung, Größenbestimmung, Umfangsbestimmung; da aber ein einzelnes Wesen absolut, an und für sich nicht begränzt werden kann, vielmehr jede Gränze zwey einander begränzende, oder in gewisser Opposition stehende Wesen voraussetzt, so können wir uns für unseren Zweck die alte Bezeichnung sehr wohl gefallen lassen. Es war im Jahre 1803, als mir der Hauptschritt zur Bildung einer dynamischen Logik, deren Bedürfniß ich im Namen der Naturphilosophen gefühlt hatte, gelang: ich stellte nemlich, einem Extrem das andre entgegensetzend, den Satz auf, es gäbe keine andre als die hier beschriebene zweyte Gattung der dynamischen Definitionen, und jedes Wesen könne nur durch das ihm entgegengesetzte erklärt werden. Glücklicherweise fiel der philosophische Versuch, worin dieses geschah *), mit Hume zu reden, todtgebohren aus der Presse, und es ward mir vergönnt, das falsche Element, welches mein höheres Streben zerstört ha=

*) Lehren vom Gegensatze, erstes Heft. Berlin, Realschulbuchhandlung.

ben würde, in der Stille und ohne Beschämung zu vernichten. Nichts destoweniger wird die Naturphilosophie, um die erhabene Einseitigkeit ihres Bestrebens vollständig zu erkennen, trotz allem Widerstreben endlich an die Dynamisirung der mathematischen wie der Denk-Formen gehn müssen. Da es ihr alsdann möglich seyn wird, die Philosophie auch in Doppelgestalt, in der Opposition zweyer großen vollständig durchgeführten Weltansichten zu übersehn, so kann es ihr gelingen, die Philosophie in der Antiphilosophie dynamisch anzuschauen, und dann wieder aus beiden eine höhere atomistische Gestalt und Definition der einen ewigen Philosophie zu erzeugen, und so in schönen, rythmischen Wechsel zwischen dem Einfachen und Mannichfaltigen ohne Ende fort.

Es fällt leicht in die Augen, daß die atomistischen Definitionen, oder Umschreibungen für sich ewig nicht befriedigen können. Wenn man die peinlichen Versuche der Deutschen des vorigen Jahrhunderts betrachtet, die Begriffe der Schönheit, der Wahrheit, der Tugend, des Rechts u. s. w. auf erschöpfende Weise, wie sie sich auszudrücken pflegten, zu definiren, wenn man erwägt, wie jeder Nachfolger von den ängstlich-willkührlichen Bestimmungen seines Vorgängers hinwegnahm und neue

hinzufügte, und jeder in dem Wahne stand, das Werk vollendet zu haben, und nun sieht, wie dieser bloße Wahn der absoluten Vollständigkeit schon für sich über die Einseitigkeit der auf solchen Definitionen erbauten Werke entschieden hatte — so ahndet man billig eine innere Unvollständigkeit in der Definitions- und Behandlungs-Form jener Begriffe. — Jedermann giebt zu, daß es bey unzähligen Begriffen außer diesen umschreibenden Erklärungen, noch die andre Gattung der Erklärung durch Opposition gebe; daß also bey allen diesen wenigstens die bloße Periphrase ein einseitiges und unvollständiges Resultat geben müsse; dieser Fall tritt insbesondere bey den s. g. abstrakten Begriffen, Schönheit, Wahrheit, Tugend, Recht ein, deren Oppositionen, Häßlichkeit, Irrthum, Laster, Unrecht handgreiflich einleuchten: Sollte nun nicht ein kluger Wechselgebrauch jener atomistischen, und dieser dynamischen Definitionen kunstreich fortgesetzt, zu andrer und höherer Erkenntniß des Gegenstandes führen, als der einseitige Gebrauch einer von beiden für sich. Sollte nicht in diesem Verfahren, dafern es nicht mechanisch sondern lebendig verstanden wird, das Geheimniß des philosophischen Lebens liegen? Sollten die unendlichen Reihen, die sich dort entwickeln, nicht dem unendlichen Geiste und seiner Kraft, die wahre Laufbahn eröffnen?

Sollte die Philosophie, die Wissenschaft, die Historie des Bewußtseyns wirklich verschieden seyn von der Kunst diese Reihen zu bilden? — In erschöpfenden Definitionen der Dinge und Begriffe, liegt eben ihre Erschöpfung und ihr Tod. In den Ideen ist das Leben! Wer sagt mir, wer erzählt mir die Geschichte, wie der Begriff zur Idee wird?

6.

Die absolute Identität als Begriff und als Idee, oder der Pilosoph im Hafen.

Der Philosoph redet ein Schiff also an: „Sey du mein Lehrmeister, kunstreiches Menschenwerk! deinen Bau hat die Natur selber gelehrt; ihr mußte der Baumeister bey jedem Schritte folgen; auf jede Abweichung von ihren Gesetzen stand die Todesstrafe. Hier ist, wie in wenigen Werken der Menschen, Natur und Kunst in eins verschlungen. Ich sahe sie deutlich vor mir, die beiden wider einander strebenden Kräfte; auf der einen Seite Meer und Winde, in ewig wechselnder Bewegung, auf der andern, ein derbes, tüchtiges Individuum, das gegen jene in bestimmter Richtung und ruhigem Streite wirkt. Die Kraft des Schiffers benutzet, was sie der Gegenkraft jener Elemente nur abgewinnen kann; seitwärts

wehende, fast widerstrebende Winde, müssen durch kunstreiche Wendung der Segel und des Steuers, Alliirte des Schiffes werden; eine hochschwellende Woge muß die hemmende Gegenkraft einer Sandbank dem Schiffe besiegen helfen; die Untiefen, ursprüngliche Feinde des Schiffes, treten wieder auf die Seite desselben, wenn es sich, dem verfolgenden Kaper, einem neuen Feinde zu entgehen, auf den Strand laufen läßt."

„Auch wissen die Elemente wieder manches von der Kraft des Schiffes in ihr Intresse zu ziehn. Ein plötzlicher, widriger Windstoß hat alle noch nicht gewendete Segel, und die ganze noch nicht geschickt gerichtete Masse des Schiffes zu seinen Gehülfen; die gegen die Antikraft feindlicher Angriffe gerichteten Kanonen verhindern die leichte Bewegung des Schiffes im Orkane; sie verstärken die Gegenkraft und müssen ins Meer geworfen werden. Ja, näher betrachtet ist die Last des ganzen schönen Baues, der Ladung und jedes einzelnen Bootsmanns, und jedes kleinsten Geräths — ein Glied der großen Gegenkraft."

„In der ersten Betrachtung schienen alle Elemente, die Welt selbst zum Schiff gehörig, mit dem Schiffe verbunden: in der zweyten Betrachtung verschwindet das Schiff mit aller seiner Kraft, es wird

ein Glied, ein Spiel der Elemente, und nun der Nothwendigkeit unterworfen, wie es vorher frey und alles Element ihm unterworfen erschien. Erst schien es wie ein absolutes Ich in reiner Freyheit seinem Hafen zuzueilen, und nachher erschienen wieder der Körper des Schiffs, jede Bohle aus der es gezimmert, selbst die Last des vorsichtigen Schiffers mit der großen Antikraft verbündet. Was ist freundlich, was ist feindlich? Wo bleibt das Schiff, und wenn das Schiff bleibt, wo bleiben die Elemente?"

„Sie sind beide Eins, ewig und nothwendig, und absolut Eins." Was wir am Schiffe gesehn, wendeten wir auf uns selbst an; die Antikraft der Elemente verglichen wir mit der ewigen Nothwendigkeit der uns umgebenden Natur. Unser Standpunkt am Hafen war die Stelle, die Archimedes sich außerhalb der Welt wünschte; so war es uns leicht, das Schiff und die darauf bezogene Welt aus ihren Angeln zu heben, und die absolute Identität des Objekts und Subjekts zu behaupten, die bey der damaligen Betrachtung wohl nur in der Absolutheit des im Hafen spekulirenden Ichs ihren Grund hatte. —

Am folgenden Morgen führen weltliche Geschäfte den Philosophen in den Hafen, und es trifft sich, daß eben der Kapitän jenes Schiffs in sein Boot steigt, und unter begrüßenden Kanonen an Bord

geht. Sogleich erblicken wir Leben und Bewegung in allen Theilen des Schiffs, und es ist uns, als wenn eine Seele in ihren Körper zurückkehrte. Das Schiff ist ein ganz andres Wesen, als wir gestern sahen; eine neue Untersuchung fängt an; der Kapitän der gestern fehlte, führt heut allein das Wort:

„Zwey Mächte, so spricht er, habe ich einander entgegengestellet. Sie wußten ursprünglich von keinem Streite miteinander: über beide waltete die alles umfangende Natur, wie der einfache Luftkreis, dessen Stürme das Meer schlugen, und die Eichen, aus denen ich mein Schiff gezimmert habe, beugten. Ich werfe die Eiche ins Meer, und rüste sie zum Kampfe gegen das Element; ich füge meine eigne Last noch zu dem Holze. — Alles bliebe im Frieden, wenn ich mich unbestimmt den Strömungen überließe, und ob ich auch selbst untergienge, hätte weder ich das Meer, noch das Meer mich bekämpft und unterdrückt. — Aber eine bestimmte Richtung nach einem Punkte jenseits des Meers habe ich mir abgesteckt; mit vielen Richtungen andrer Art, die aber erst widrige werden, seitdem ich eine günstige angenommen, drohen mir Strömungen und Winde. — Nennt meine Fahrt nicht gefährlich: Winde, Meere und Klippen sind nicht meine Feinde; es sind mir Freunde, so gut wie meine Segel kenne ich sie und wie mein liebes Schiff. Aber nennt sie auch nicht meine

Sklaven, oder rohe Kräfte, oder todte Massen: mein Schiff und diese Elemente sind freye Wesen, die ich, selbst ihr Freund unternommen habe, in den Streit der Freundschaft zu bringen und durch ihn hindurch zu führen, sie als meinen Körper zu beseelen. — Ich bin der beständig wachende Richter zwischen ihnen, bald stehe ich den Elementen, bald dem Schiffe bey. Nur wenn ich ein ungerechter Richter bin und mich einseitig für eine Parthey entscheide, tritt ein höherer Richter zwischen mir und meine Partheyen, schleudert mich in den Abgrund, und giebt die Streitenden, deren Freundschaft, oder deren Streit ich in meiner Ohnmacht nicht zu unterhalten wußte, dem ewigen Frieden der Elemente wieder."

III.

Kritische Miszellen.



I.

Ueber den schriftstellerischen Charakter der Frau von Stael-Holstein.

Das vorsorgliche Gefühl und der mannichfache Antheil, den diese berühmte Frau gegen die deutsche Nation und Literatur äußert, kann ihr nicht besser vergolten werden, als durch ein deutsches, unbefangenes Wort über ihren Charakter und ihre Werke. Als Frau ist sie über alle persönliche Beleidigung erhaben und als Schriftstellerinn hat sie den Lichtstrahl ihres Wesens zu oft schon in die verschiedenartigsten Farben zu brechen gewußt, hat sie die Ansichten fremdartiger Naturen sich zu sicher schon angeeignet, um noch durch die bestimmte nationelle Farbe irgend eines Urtheils verletzt zu werden. Wer ganz Europa über sich urtheilen sieht, wird die einseitige Critik nicht mehr scheuen, denn es wird ihm niemals an Trost und Gegengift fehlen.

Der Geist der Frau von Stael hat — es läßt sich nicht besser ausdrücken als mit ihren eignen Worten über Herrn Necker — un clavier d'une singulière étendue. Der Umfang des Instruments, auf dem sie spielt, ist außerordentlich: die streitendsten Empfindungen stehn ihr zu Gebot; für jede ist die Saite schon gespannt und gestimmt, und erwartet nur noch die Berührung. Gegen das musikalische Gehör der Seele ist auch nichts einzuwenden: welche Melodie ihr irgend ein Herz vorempfunden hat, weiß sie mit großer Präcision nachzuspielen. Nur gegen die Resonanz des Instruments und gegen die Manier, in welcher die Meisterinn darauf phantasirt, ist viel zu sagen. Es ist ein sonderbarer Nachhall der Töne im Innern des Instruments: unter den freysten Modulationen der Künstlerinn laufen klagende Accorde her, deren sie nicht mächtig werden kann, und welche die Welt bald dem Instrument, bald der Neigung und der Manier der Frau von Stael zugeschrieben hat. Je mehr sie, um durch den Umfang des Instruments zu glänzen, alle Tonarten und Bewegungen geltend machen will, um so schneidender ist der Contrast zwischen der Fertigkeit, der Gewandtheit ihres Geistes und der Einförmigkeit des Grundgefühls, welches sich nicht zum Schweigen bringen läßt.

Ja selbst die Ruhe, den Frieden des Gemüths kann sie nicht denken ohne diese alles begleitende Melancholie. Von der Musik, welche in der letzten Krankheit der Madame Necker in den Abendstunden herbeygerufen wurde, sagt Frau von Stael: daß diese Töne erhabne Gedanken in der Seele der Sterbenden hätten erwecken sollen — um ihr Gemüth zu beruhigen, würde jeder andre denken — Nein! um dem Tode zu geben un caractère de melancolie et de paix. Um alles in der Welt läßt sich Frau von Stael diese Melancholie nicht nehmen.

Ferner: da sie die Liebe ihres Vaters zu seiner Gemahlinn beschreibt — in ihren Augen die höchste Liebe, welche allen Jahrhunderten, die dieses heiligste Verhältniß darzustellen und zu beschreiben nicht müde werden, gelungen ist und gelingen wird — legt sie den letzten Drucker in die begeisterte Schilderung mit den Worten: plein de remords sans avoir commis de fautes.

Also keine Liebe und keine Tugend ohne remords, kein Glück und keine Ruhe ohne melancolie. Solche Eigenheiten eines Autors sind leicht entdeckt, und eben so leicht mit dem Namen der Sentimentalität bezeichnet: edler und unsrer Absichten würdiger ist das Bemühn, sie in der Eigenthümlichkeit der Frau von Stael zu erklären.

Ihre Werke drücken sehr deutlich die Umwandlung aus, in der die ganze französische Literatur begriffen ist, denn allenthalben sieht man die durch Sitte und vornehme Gewohnheit längst verschlossenen Sinne sich wieder öffnen, und die eigenthümlichen Formen fremder Nationen, Gesinnungen und Zeiten ihnen klar werden. In den Werken der Frau von Stael läßt sich der Einfluß der altfranzösischen Erziehung nur noch in den verborgenen Adern, in den geheimsten, ihrem Bewußtseyn selbst geheim gebliebenen Stellen des Herzens spüren: die äußere Neigung und Handelsweise verräth es nicht. — Die ihr in frühester Jugend angebildete Form ist dem ungewöhnlich lebhaften Geiste frühe verdächtig geworden, und wiewohl sich noch immer eine innere Behaglichkeit über den Besitz der ihr angebornen Sprache und Sitte wahrnehmen läßt, so scheint sie doch dies Gefühl in sich kaum zu kennen, verläugnet es vielmehr und strebt auf höchst ungemeine Weise nach einer gewissen Paradoxie der Empfindungen. — Die Empfindungen der seltsamsten Zustände, der entlegensten Zeiten will sie ihrem Gemüthe geläufig machen, wie die Sprachen dem Munde: und wie einst die Franzosen nur wahrzunehmen wußten das Abweichende, Nichtfranzösische, so will sie vielmehr mit der Gerechtigkeit, die dem poetischen Genie eigen ist, das Fremde in seiner eigenthümlichen und lebendigen Schönheit, d. h. gerade das Antifranzösische

erkennen. — Demnach in der Freude des Gelingens gefällt sie sich in recht grellen Contrasten von Empfindungsweisen: wie ein junger Schauspieler, der sich der Fähigkeit, die entgegengesetztesten Charaktere darzustellen, zuerst bewußt wird, so schmeichelt sie sich und der Welt mit einem zauberhaften Wechsel unzähliger Geisteskostüme. Daher ihre Werke, ohne eigentliches Colorit, dennoch zeigen, welche Welt von Farben ihr zu Gebot steht.

Das Element nun, welches diesen oft ermüdenden Gestaltenwechsel durchdringt, welches wie Atmosphäre das ungleichartigste in ihr verbindet, ist vielleicht unkünstlerisch, aber gewiß nicht unmenschlich: es ist eben ihre Melancholie. Wenn sie einen außerordentlichen Menschen, un être superieur, oder ein recht wunderbares Gefühl darstellen will, so greift sie zuerst nach Ausdrücken, wie: reunion de contrastes, reunion de qualités opposées, mélange de respect et d'intérêt u. s. f. Sie ahndet richtig, daß es bey allem Großen und Schönen auf Erden auf eine Vereinigung des Entgegengesetzten, auf Akkorde ankomme, aber dieses Verschiedenartige assaisonnirt sie vielmehr durch ein immer wiederkehrendes Gewürz, als daß sie es vereinigend beseelte. Wir kennen alle Gemeinplätze gegen die Oeffentlichkeit und besonders gegen die Schriftstellerey der Frauen, gestehen aber dennoch, daß wir Frau von Stael in ihrer Melan=

cholie oft sehr weiblich finden: in diesem sonderbaren Heimweh nach einer Stelle der Welt, die man nicht zu nennen, oder auf der Landkarte zn zeigen weiß, und die man doch verscherzt zu haben glaubt, indem man den vielfachen und schönen Lockungen eines neuen Zeitgeistes folgte — indem man mit einer Lust, deren Befriedigung damals das reinste Herz nicht zu tadeln vermochte, der von den Vätern zugemutheten steifen Einförmigkeit des Lebens entwich. Die gegenwärtige Generation ist überhaupt abtrünnig geworden von der Generation ihrer Väter; sie ist ihren Vätern ungleicher als irgend eine frühere. Und so ist es also nicht bloß der Vater, wie Frau von Stael glaubt; nicht bloß das Vaterland, wie andre iu ähnlicher Schwermuth befangene meinen: in diesem Heimweh, welches den verlornen Vater, oder das verlorne Vaterland zu verklären strebt, verbirgt sich das schöne Verlangen, allen Reichthum, der uns so rasch überkommen ist, mit der entflohenen Ureinfalt des Genusses, mit einem gewissen väterlichen, vaterländischen, patriarchalischen Geiste zu versöhnen. So, als eine Luft, die unbegreiflich aus dem vergangnen Leben herweht, fühlen wir sie in der Corinna; recht weiblich wird ihr Ursprung von dem wirklichen Vater, dem Herrn Necker, hergeleitet. Dieser aber ist in allen Werken der Frau von Stael viel mehr, als sie glaubt; er ist eine ächt-allegorische Person.

So erklären wir uns ihr Wesen und überlassen der Welt die gemeine Auslegung, da man sagt: sie stehe mit ihrem Geiste und ihrem äußeren Glück als Orpheline in der Welt und strebe deshalb und als Gegengewicht gegen die Ahnen andrer die Apotheose ihres Vaters zu Stande zu bringen. Aber nun ein deutsches Wort gegen diese Melancholie:

In der Schrift über ihren Vater ruft Frau von Stael begeistert aus: Délicieuse protection que celle de la génération qui nous précède — Ah! quand elle tombe cette génération — wenn eine neue aufsteigt, zu der wir uns verhalten, wie sich einst die dahin gesunkene zu uns verhielt — was ist natürlicher, als daß wir den väterlichen Charakter nun gegen die neue behaupten, und uns in unserem Stande so gefallen und betragen als unsre Väter einst in dem ihrigen — so wird die Väterlichkeit verewigt, deren Idee Frau von Stael in ihrem Vater anbeten sollte. Es giebt in jedem Leben einen Wendepunkt, wo sich das Herz von der Vergangenheit und ihrem Repräsentanten dem Vater, hinwendet auf die Zukunft und ihrem Repräsentanten dem eignen Kinde: eine Mutter muß vornehmlich das Geheimniß dieses Weitergebens der heiligsten Gefühle begreifen.

2.

Ueber die Corinna der Frau von Stael.

Große und dauernde Werke des Geistes, vornehmlich des dichtenden, entstehen da, wo sich die Außenwelt des Lebens und die Innenwelt des Herzens berührt haben, wo beyde gemeinschaftlich wirken und wie in ein und dasselbe Schicksal verflochten sind. Solche Werke tragen Tiefe und Empfindung an sich, als ein Erbtheil des Herzens; aber sie wirken auch auf die Welt zurück, denn das Herz, welches sie hervorbrachte, war vom Leben selbst und unmittelbar befruchtet worden. Es ist nur Täuschung, daß die Einsamkeit allein die Bildungen des Geistes begünstige: sie ist vielmehr hinterher nur da zuträglich, wo die Welt mehr Begebenheiten über die Seele gehäuft hat, als diese bestreiten kann. — Und so möchten wir die merkwürdige Opposition zwischen deutscher und französischer Literatur ungefähr mit folgenden

Worten feststellen: die deutschen Autoren haben im Ganzen vielmehr nach Entäußerung, nach Zurückgezogenheit des Herzens auf Kosten der Welt, die französischen Autoren hingegen mehr nach Verherrlichung der Welt auf Kosten des Herzens oder sie haben nach dem gestrebt, was wir Entinnerung nennen möchten. — Offenbar neigen beyde Nationen sich aus diesen Extremen wieder zu den Schranken und zur Vereinigung zurück, und wie wir deutscherseits Nachsicht erwarten für das, was uns an äußerer Gefälligkeit, Verständlichkeit und Allgemeingültigkeit, welche nur die Welt gewähren kann, angeht, eben so wenig können wir der Frau von Stael einen Vorwurf daraus machen, daß sie bey ihrem höchst ungemeinen Streben der Sicherheit des Geistes entbehrt, an welcher das Herz größeren Antheil hat. —

Daß sie mit zu großer Emsigkeit öffentlich zu machen oder auszusprechen strebt, was in ihrer Brust neues, und in dem Geist ihrer Nation unerlebtes, und in ihrer Muttersprache seit langen Jahren ungesagtes, vorgeht — das ist die Schuld, welche sie der Zeit, dem Ort, und den Umständen, unter welchen sie erzogen worden, bezahlen muß. Und soll um die Weiblichkeit gestritten werden, wer möchte ihr, die doch in ihrer Sphäre bleibt und aus ihrem eignen Leben herausspricht, nicht den Vorzug geben vor jenen deutschen Schriftstellerinnen, die mit unnatürli-

cher Entäußerung nach Kränzen ringen, welche vor Jahrhunderten schon würdigere Häupter belohnt haben, und die sich demnach dem Teufel, oder der Oeffentlichkeit für nichts ergeben. — Konnte es einst ein versammeltes Volk ohne Aegerniß bezeugen, wie eine Griechinn ihre körperlichen Reize vor aller Augen enthüllte; warum sollte Europa sich spröde beweisen, da sich ihm eine weibliche Seele von vielfältiger Schönheit, wenn nicht entkleidet, doch in so mannichfaltigen öffentlichen Umkleidungen zeigen will, daß von der Form ihrer Glieder nichts verborgen bleiben kann. Die Welt erklärt sich ein solches Verfahren sehr bald durch irgend ein nichtssagendes Wort, z. B. durch Eitelkeit: wir freuen uns viel lieber der merkwürdigen Erscheinung, der wunderbaren Empfänglichkeit, der schönen Unruhe dieser Frau, und folgen ihr gern in die Schule ihres uns sehr begreiflichen Schmerzens und ihrer uns sehr ansprechenden Empfindungen, da sie uns einladet. Sollte Anmaßung, übertriebenes Selbstgefühl, oder gar hochmüthiges Mitleid mit den Deutschen, in diesen oder künftigen Werken der Frau von Stael sichtbar seyn, so kann dies unser Urtheil weiter nicht bestimmen, da wir zu gut wissen, wie natürlich und wie vorübergehend auch solche Anwandlungen in einem so schön zerrissenen Gemüthe sind.

Frau von Stael, wohlwissend, wie alle Gegenstände von den Gefühlen, mit welchen sie betrachtet werden, ihre Farbe erhalten, entsagte, da sie Italien darstellen wollte, dem nur zu oft gemißbrauchten Vorrecht der Reisebeschreiber auf eine reine, absprechende, aber eben so kalte Beschreibung. Der Wißbegierde zu genügen, hatte sie ihr Herz und ihre Schmerzen in Copet nicht zurückgelassen: und so zeigen sich auch wirklich die Denkmähler der alten und neuen Kunst in dem Spiegel ihrer Gefühle viel deutlicher und eigenthümlicher, als in der unbefangensten Zergliederung, und in der ihnen angepaßten Begeisterung der bisherigen deutschen Beschreibungen. Die Kunstwerke der Vorwelt lieben es, wenn ihre Betrachter ein bereits angeregtes Herz mit sich bringen, wie die Sonnenstrahlen sich in dem Duft kräuterreicher Thäler besser gefallen, als an den reinen, kahlen Häuptern der Berge, welche ihnen wohl den Strahl aber keine eigenthümliche Antwort zurückgeben. Zwischen jenen ewigen Werken, und den tragischen Stimmungen unsers Lebens, was diese auch erregt haben möge und dafern sie nur menschlich sind, ist kein Widerspruch, keine Eifersucht; wohl aber ist der Geist der Kunst mit jener Nüchternheit, und unpartheyischen Wißbegierde, die wir ihm gewöhnlich entgegengebracht haben, ewig unverträglich. Es giebt eine allgemeine, göttliche Aufregung des Herzens und seiner Zeugungskräfte, aber von dieser, von Winkel-

mann, von Göthe, von den Künstlern ist hier die Rede nicht, sondern nur von den bekannten Beschreibungen Italiens, und daß auf die Empfindeleyen des Dupaty hier Rücksicht genommen werden soll, wird niemand verlangen.

Der Gedanke des vorliegenden Romans ist höchst natürlich und einfach: „über dem Grabe der Welt" webt die Dichterinn aus aller Fülle ihrer Phantasie eine Liebe; stattet sie aus mit allem, was ihr das Leben gelehrt; unbesorgt darüber, ob nicht vielleicht das Bild ihr allzuähnlich sey, giebt sie sich selbst, wenigstens alle ihre einzelnen Eigenheiten, und diese noch gesteigert und verklärt und geschmückt, so weit ihre Vorstellung reichen will, um nur das beste und persönlichste zu geben, was sie geben kann — und begräbt endlich die ganze Herrlichkeit zu dem übrigen untergegangenen. — „Ohne die Liebe wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom:" was sich an einander erfreute und entzündete, das Gefühl, welches sie mitbrachte, und Rom, muß sich nun auch miteinder verzehren; sie läßt nicht nach, sie muß von der Asche ihres Herzens mischen unter die Asche Roms. — Bey der Darstellung vom Tode der Corinna, wir gestehen es, konnten wir uns der Erinnerung an jene Begräbnißceremonie, welche Kaiser Carl der fünfte mit sich selbst lebendigen Leibes vornehmen ließ, nicht erwehren: so ähnlich ist die

Sterbende, der Dichterinn, welche sie sterben läßt. — Wenn es auch eben nicht als Bußübung geschieht, wie bey jenem Kaiser, es hat immer etwas reizendes, zu sterben, und doch wieder als Leidtragender an dem eignen Sterbebett zu stehen, remords und melancolie ohne Ende in den Gemüthern der übrigen zu hinterlassen.

Die Persönlichkeit der Frau von Stael ist zu merkwürdig, Europa spricht zu laut von ihr — als daß die Aehnlichkeit zwischen ihr und der Corinna irgend einem Leser entgehen könnte; überdies hat die Verfasserinn von ihrem ungemeinen Wesen noch den übrigen Personen Eigenschaften mitgetheilt, welche die schon allzuüberladene Corinna nicht mehr tragen konnte; Oswald hat die sehr schwierige Partie der Gewissensscruppel erhalten; Lucile, die sich, mit wie unvergleichlichen Zügen sie auch gemahlt sey, doch zur Corinna wie die Soubrette zur Prima Donna verhält, scheint ihr die Weiblichkeit wie einen Shawl oder einen Fächer nachzutragen; sogar d'Erfeuil, der gelungenste und von der Person der Verfasserinn unabhängigste Charakter im ganzen Werk muß eine Grundlage von Melancholie haben, aus der die ganze Welt des Romans zu entspringen scheint. Aber wie uns die Eigenheit der Frau von Stael werther ist, als ihre Eigenschaften, so hätten wir sie lieber in recht neuer und fremder Gestalt wiederfinden, oder

auch nur sie allein sehen mögen, statt dessen jetzt unser Interesse zwischen ihr und der Corinna, wie zwischen zwey Zwillingsschwestern getheilt bleibt: wir müssen ganz andre Dinge in diesem Romane lieben und bewundern, als die, welche uns zur Liebe und Bewundrung dargereicht werden; wir finden die Verfasserinn poetisch, gerade wo sie am wenigsten die Absicht zu dichten hat, und wir finden sie unerträglich prosaisch, wo sie uns schleppende Sermonen, bey denen ihr bald Pindar und bald Rousseau vorzuschweben scheint, für Improvisationen einer außerordentlichen Dichterinn giebt; wir finden sie rührend, aber durchaus nicht an Stellen, die mit wirklichem Anspruch auf unsre Thränen geschrieben sind. — Kurz wir müssen uns Frau von Stael, mit Einschluß der Corinna, erst selbst wieder als einen Roman irgend eines anderen größeren Dichters denken, um uns mit einfacher, ungestörter Empfindung ihrer freuen zu können; wir müssen den unzähligen kleinen und großen mit einander streitenden Absichten der Schriftstellerinn, von denen der gutmüthige Leser nach Herzenslust umhergeschüttelt und geworfen wird, erst eine Hauptabsicht, einen Grundgedanken unterlegen, um endlich ahnden zu können, wie Frau von Stael schreibt und lebt, wenn sie ohne alle Absicht schreibt und lebt.

Dem sey wie ihm wolle: auch die bloße äußere Erscheinung ist interessant genug — ein weibliches Gemüth, das mitten im Schmerz nicht vergißt, wie schön er steht, und das nicht allein in der ersten Potenz über die Sache selbst, sondern vielmehr in der zweyten, darüber gerührt ist, daß diese Rührung in den Augen andrer etwas so rührendes sey. — Im Charakter der Corinna, vornehmlich wie er sich gegen das Ende zeigt, war so viel kräftiges und unmittelbares, ihr Schmerz schien so großartig zu werden, ihre Seele schien nur um sich selbst zu weinen — und dennoch erfahren wir, daß sie sich in dem ganzen Apparat ihrer Trauer habe mahlen lassen. Die Reflexion über den Schmerz ist stärker als der Schmerz: die Seele steht als nächster Leidtragender und Anverwandter zur Seite des leidenden Herzens, und schmeichelt ihm wie einem schönen weinenden Kinde, welches immer heftiger weint, je mehr es getröstet wird, und in eine Art von wollüstiger Rührung über sich selbst geräth.

Die Sentimentalität im gewöhnlichen Verstande ist ein Wucher, ein Luxus, der mit dem Schmerz getrieben wird; sie ist in so fern unmenschlich, als es um alle tiefen Empfindungen der Seele, um allen gründlichen Schmerz gethan ist, sobald man, um der Theilnahme der übrigen willen, sich im Schmerz wohlzugefallen anfängt. — Der An=

blick des Menscheu kann nie merkwürdiger seyn, als wenn er im Kampf mit dem Schmerze begriffen ist: darin liegt die unergründlich tiefe Lust der Tragödie; Leiden fordern die Seele heraus, bewaffnen sie, und diese hat nichts größeres zu bekämpfen und zu besiegen, als ihre Leiden. Nichts also ist unmenschlicher als eine Parodie dieses göttlichen Kampfes, da ein ohnmächtiges Gemüth die Maske des Schmerzes vor sich nimmt, um den Zuschauer zu reizen und zu rühren, welcher glauben muß, wie große Bewegung, wie viel innerer Streit hinter diesem Schmerz verborgen sey. — Ist dieses Fastnachtspiel mit dem Schmerz eine Zeit lang von den Menschen getrieben worden, so verlieren die großen Catastrophen des Lebens, der Tod, der Untergang der menschlichen Werke, das Scheitern großer Entwürfe — ihren hohen, zermalmenden und erhebenden Charakter: ein weiches, schlaffes, wehmüthiges Wesen verdünnet und verwässert alle Empfindungen; die Schicksale der Welt laufen zügellos fort: in keiner Seele der Stolz, sie zu lenken und zu richten; in allen das kleine Bestreben, sich nur theatralisch zu gebährden, möchlichst rührend zu sprechen und zu agiren. — Man berufe sich nicht auf die Thränen, auf den Ausdruck des Schmerzes, der endlich allen gemein ist, als deute die Natur damit an, sie wolle eine so ohnmächtige Gemeinschaft der Klage, des unbestimmten Verlangens und der buhlerischen Sehn=

sucht. Auch die wahren Thränen kennt man nicht mehr; denn sie zeigen ja nur an, daß der Schmerz aufgelöst worden, daß er sich nun musikalisch ausdrückt, — aber wie unendlich mannigfaltig ist der Charakter dieser Musik, und wie einförmig sind jene weinerlichen Rührungen einer sentimentalen Zeit. —

Aber es giebt eine zweyte höhere Gattung der Sentimentalität: Anständig ist es nie, aber erlaubt zuweilen, wenn die Wege des Schicksals ganz unerforschlich werden, wenn die Seele der überwiegenden Gewalt ihres Feindes nachgeben muß, dann allen Anspruch auf Sieg fahren zu lassen und von dem tyrannischen Erdgeist wie an eine unbekannte höhere Macht zu appelliren. Der Glaube an diese Macht ist dann zwar nicht verschwunden, aber der Muth ist dahin, durch sich selbst sie auszudrücken, der Muth, sie herabzuziehen ist seine Brust. Keine Spur von weltlicher Coquetterie, vielmehr Innigkeit und Frömmigkeit ist in den Klagen, die dann ausbrechen; sie sind um so wohlklingender, je größer und kräftiger die Bestrebungen waren, unter denen die Seele endlich ihre Niederlage erlitten. Die Werke des Menschen bleiben unvollendet, aber eine gütige Gottheit giebt ihm eine Leyer in die Hand, damit niemandem um seinen Untergang zu klagen gestattet sey, als ihm selbst. — Diese Sentimentalität findet sich bey Schiller, und vornehmlich ausgedrückt in dem

berühmten Gedichte Resignation, von dem wir ein Fragment in vortrefflicher Uebersetzung mitgetheilt haben. Der Dichter klagt, aber um sein selbst willen, nicht um des Effects willen: diese innige Sentimentalität ist den Deutschen angemessener, wie sich jene Coquetterie der Sentimentalität bey den französischen Dichtern häufiger nachweisen läßt. — Frau von Stael schwankt auf die merkwürdigste Weise zwischen beyden: sie ist tiefer Empfindungen fähig, sogar des erhabenen Grames darüber, daß die Reflexion den Schmerz gar nicht mehr zum Ausbruch kommen lasse.

Es giebt nichts rührenderes, als ihren Ausruf, da sie kurz nach dem Tode ihres Vaters, von der Erinnerung seiner Liebe zu ihr überwältigt, sagte: Mon Dieu! si l'on avoit une nature vraiment profonde, de tels souvenirs tueroient à l'instant! — Aber sie weiß, die Unglückliche, wie wir andere eben auch, von so unendlich vielen Dingen und Gefühlen und Schmerzen, ohne sie erlebt zu haben, daher sie uns so manches vorempfindet, was sie andern wieder nachempfunden hat, daher jedes Gefühl ihrer Brust eine eigne theatralische Rolle spielt, und wir die meisten Eindrücke ihrer Werke erst durch die zweyte, dritte Hand erhalten, während wir am liebsten hätten, was unmittelbar von ihr selbst käme.

Alle diese gerechten Beschwerden über die Werke der Frau von Stael werden besänftigt, durch die Bemerkung, wie ihre Romane an innerm Gleichgewichte zunehmen. Nicht an äußerem; denn die ungleichartige Natur der Corinna wird manchen Leser abgeschreckt haben: man ist von Reflexionen ermüdet, und von allen Pointen, mit denen die einzelnen Capitel schließen und an denen nur die ihrer bedürftigen Improvisationen Mangel leiden, völlig abgestumpft, ehe man an den eigentlichen Roman gelangt; Italien steht der Corinna, die Beschreibung steht dem Roman im Wege und der Titel würde passender Corinne et l'Italie, als Corinne ou l'Italie heißen. — Aber innerlich im Roman ist mehr Gleichgewicht als in der Delphine. Im Romane und im Drama schwebt der Dichter über den handelnden Personen, er enthüllt die entgegengesetzten Gemüthszustände, sieht in das Herz des einen so tief als in das des andern. Dieses fast göttliche Vorrecht muß er bewähren durch poetische Gerechtigkeit, welche sich äußert in der unpartheyischen Ruhe der Darstellung, und in dem befriedigten Gefühl, welches ihre Betrachtung zurückläßt. Kann er die streitenden Personen und Schicksale untereinander vereinigen, so hat er seine Herrschaft über sie und was dasselbe ist sein Kunstvermögen bewiesen. — In den Romanen der Frau von Stael ist das Schwanken eines männli-

chen Herzens zwischen einer weiblichen und einer geist-reichen Frau die immerwiederkehrende, die Lieblings-Crise. Das Hauptgewicht fällt noch immer auf Seiten der geistreichen Frau, weil „von sich selbst der Mensch nicht lassen kann," aber mit steigender Liebe werden die weiblichen Frauen behandelt, immer mehrere von den kleinen Gewichten fallen in ihre Schale: man vergleiche nur die Gegnerin der Delphine mit der Lucile. Eben so hat in der Opposition zwischen Neigung und Pflicht, das Aussehen der Pflicht, wiewohl es noch immer zu trocken und tyrannisch erscheint, und deshalb die Neigung und nicht die Tugend zu verklären dient, dennoch viel an Menschlichkeit gewonnen.

Unverkennbar aber ist die große Revolution, welche in dem Gemüthe der Verfasserinn seit Vollendung der Delphine vorgegangen. An künstlerischer Ganzheit stehen alle einzelne Personen in der Corinna denen der Delphine nach: Oswald vor allen andern wird zu hundert verschiedenen Malen, mitten in der Darstellung, ganz von neuem und nach einem immer wieder abweichenden Plane gezeichnet; er ist der zusammengesetzte König aus Göthe's Märchen. Wie unerträglich aber und monströs wir ihn finden mögen, die Unruhe der Dichterinn in dieser Darstellung eines männlichen Charakters, des höchsten Problems, welches ihr aufgelegt werden kann, ist über-

aus merkwürdig. Es ist, als wäre sie mit neuen Elementen des Lebens bekannt geworden; als wäre sie in eine größere Schule gekommen. Der Tod ihres Vaters allein erklärt die gewaltige Veränderung nicht: irren wir uns nicht, — — so hat sie Deutschland in diesen Tagen zuerst kennen gelernt.

3.

Ueber Betty Koch, verewigte Roose.

Die deutsche Bühne, in wiefern sie der Nation und nicht bloß einer einzelnen Provinz angehört, konnte nicht leicht einen bedeutenderen Verlust erleiden, als durch den Tod dieser vortreflichen Künstlerinn. Friederike Bethmann und Iffland sind die einzigen, welche uns jetzt noch verbleiben; denn von den vielen einzelnen zerstreuten Talenten, die durch Zufall oder körperliche Organisation in irgend ein einzelnes Fach geworfen werden, und selbiges als Naturalisten mit einem gewissen angewöhnten Geschick ausfüllen, kann die Rede nicht seyn; eben so wenig von Instrumenten, die nur in den Händen eines großen Meisters etwas bedeuten; noch weniger von den vielen schätzbaren, bejahrten Künstlern, deren Andenken ihren ehemaligen Jugendgenossen billig theuer bleibt, die

aber in den laufenden Annalen dieser vorzüglichsten aller Künste nicht mehr genannt werden können. Auf den Wiener Bühnen glänzen noch heute eine ganze Reihe solcher einst berühmter Namen, und mehr als diese Namen, die Art, wie dort jedem aufblühenden Talent beygestanden und Raum gegeben wird, erinnert uns an eine bessere Zeit des deutschen Theaters, wo große Talente, unbefangenes Streben, und rechtlicher Kunstsinn auf der Bühne, und frische Empfänglichkeit, ernstes Aufmerken und — Lessing im Parterre zusammen trafen, wo die Nation das Theater wie ihr Eigenthum betrachtete, statt dessen sie jetzt den Platz für die kurze, müssige Beschauung fremder, durchziehender Frivolitäten nur gemiethet zu haben scheint. Viele Spuren dieser guten Zeit waren an Madame Roose wahrzunehmen: Fleiß, Füglichkeit und Anstand; vor allem aber ein unermüdlicher Sinn für die Veredlung alles, selbst des gemeinsten poetischen Stoffes, der ihr vorgelegt werden mochte; nie hat sie vergessen, daß sie auf einem erhabenen Orte stand, und daß ein Dichter schwerlich so ungeschickt seyn kann, daß weibliche Grazie ihn nicht zu mildern, ja zu adeln vermochte. Wie viel verdankt Kotzebue ihr und der Bethmann? — daß ganze Handlungen, übrigens kaum des Gedächtnisses schöner und reinlicher Seelen werth, nun sich wirklich dem Gemüthe einprägen durften. — Alles das, schon um der Töne willen, in denen sie dargebothen wurden. —

Um die Gewalt der Musik zu empfinden — der leiseren, dem Menschen näher stehenden Musik, für welche die Natur das Sprachorgan bestimmte — brauchte man es nur zu erleben, wie rasch der ungünstige Eindruck ihrer allzucorpulenten Gestalt von dem Wohlklang ihres Organs, und von dem leichten, empfindlichen, und nicht minder musikalischen Ausdruck ihres Kopfes überwunden wurde.

Die Vergleichung dieser vortrefflichen Frau mit den beiden andern von mir genannten deutschen Künstlern, führt zu einer eignen Betrachtung. Madame Roose sowohl als Madame Bethmann und Herr Iffland, hatten mit großen Schwierigkeiten der körperlichen Organisation zu kämpfen, welche von ihnen auf das glänzendste überwunden worden sind; während die älteren Zierden der deutschen Bühne Reinike, Fleck, Schröder u. s. f. ausgezeichnet von der Natur begünstigt waren. Wer es je gesehn hat, wie Madame Bethmann in ihren angemessenen Rollen, d. h. in Götheschen oder Shakespearschen Tragödien zusehends wuchs, wie die sterblichen Organe, die ihr fehlten, durch überirdische, wie die paar Zoll, die ihrem Wuchse fehlen mochten, durch geistige Hoheit ersetzt wurden, wie sie allen Vergleich mit andern Gestalten verboth, und selbst zu ihrem eignen Maaßstab wurde, — der fühlte ganz rein die Gewalt der Kunst, ja die Zuvorkommenheit andrer Figuren schien

ihm ein Nachtheil, weil ihm der Moment des plötzlichen Werdens der Schönheit, die auf die Bühne gehört, entgieng, und weil sich ganz andre Ansprüche, als die der Kunst, in sein Herz schleichen mochten. —

Madame Roose elektrisirte den Zuschauer weniger: ein sanftes, ruhiges Spiel, leichte, aber sinnreiche Bewegung, zwischen allen einzelnen Handlungen ein so zarter Verband, eine so grazieuse Haltung, daß am Ende die körperliche Masse als ein Vortheil erschien, den die Natur angelegt habe, um zu zeigen, wie die Seele über äußere Unbequemlichkeit Herr werde. Eine ähnliche äußere Dissonanz macht auch das innerlich künstlerische in Ifflands Spiel besonders hervortreten.

Und so möchten, wenn uns nicht der übrigens so trostlose Zustand der deutschen Bühne widerspräche, diese drey Künstler grade in die zweyte Epoche des vaterländischen Theaters gehören. Nach der schönen Vertheidigung der Darstellung weiblicher Rollen durch männliche Schauspieler auf italienischen Bühnen, in Göthes Briefen über Italien, möchten jene drey Künstler grade einem Publikum angemessen seyn, das der Forderung gemeiner Täuschung entwachsen wäre, und nun die höhere Illusion idealischer Zustände begehrte, das mit dem vollen Bewußtseyn, wie

es nur auf die Kunst ankomme, dem Genius selbst in die Augen sehn, und über die Ansprüche an das anderweitige bürgerliche Leben sich billig finden lassen wolle; kurz einem Publikum, das die in jeder Kunst erscheinende, ihr angemessene besondre Natur zu würdigen vermöchte, und fühlte, wie die ordinäre, Allerwelts-Natur, die der Pöbel im Theater wieder finden will, zur wahren und gottbeseelten Natur erhoben werde, nur durch kluge und unendliche Unterscheidung aller der besondern Naturen in den Künsten, und in allem was sich mit Freyheit regt und auf sich selbst ruht.

Es giebt zwar kein Publikum, doch Einzelne, welche diese Wahrheit erkennen, und ihren dreyfachen Werth, in einer Zeit, die sich durch Mißverständnisse und künstliches Verderben aller Art, zur Klarheit der ächten Kunst hindurch arbeitet. Und so wird ihre Wiederholung auch eine Art von Todtenfeyer für die gute Künstlerin seyn, deren Leben sie so glänzend bewährte.

4.

Etwas über Landschaftsmalerey.

Der Mensch ist mit tausendfältigem Verlangen und unendlichen Begierden ausgestattet, und so in eine Welt gesandt worden, die reich genug seyn würde noch viel mehr zu gewähren, als er begehren kann. Jede Gluth des Herzens findet ihren Schatten, jeder Durst seine Welle, jede Sehnsucht ihre Ferne und unzählige, heimliche, fest beschirmte Zufluchtsstätten sind bereitet für die Seele, welche nach Sicherheit und Ruhe strebt. — Und so werden dann die landsschaftlichen Formen im fortschreitenden Leben dem Gemüthe so bedeutend: die Erinnerung an irgend ein schönes Verlangen wird von jedem Baume, jedem Bergeshange leise angeregt, jeder Lichtstrahl, der über die Gegend fällt, scheint ein Ora=

kel mit sich zu führen, und jedes Wolkengewebe ist eine geheimnißvolle Schrift. Wie verschiedenartig nun auch die einzelnen Tône seyn mögen, die eine reiche Landschaft in der Brust aufrührt, sie werden doch alle harmonisch verbunden durch einen immer wiederkehrenden Grundakkord. Ueberall nemlich wo der Mensch wandelt, ist sein Auge so gestellt, daß er das himmlische und irdische Element mit einem Blicke auffassen muß: eine Andeutung für die Seele, daß sie allenthalben desgleichen thue. Das, was dem Menschen unmittelbar umgiebt, seine Hütte, die Bäume seines Gartens, alles dieses erscheint in schroffem Gegensatze fest, deutlich und klar neben dem formlosen, flüßigen Aether; nun hebt sich sein Auge, daß es eine größere Ferne beherrschen kann, und die Umrisse der irdischen Dinge werden weicher, die Farben sanfter: Luft und Erde scheinen zusammen zu fließen; sie tauschen auch mit lieblicher Vertraulichkeit ihre Plätze: in den Wolken scheint die Erde auf die Seite des Himmels herüberzutreten, in den Seen und Flüssen der Himmel auf die Seite der Erde — und in der weitsten Weite verlieren sich die Grenzen, bleichen die Farben ineinander, was dem Himmel, was der Erde angehöre läßt sich nicht mehr sagen. So erscheint von den schroffen Klippen der Gegenwart betrachtet, dem Menschen seine ferne früheste Kindheit: nahe Verwandschaft von

Himmel und Erde, aber das Gedächtniß jener Tage einfärbig und wie verwittert; so muß ihm auch erscheinen, weil die Ferne und den Ursprung und das Ende gleich richtig abbildet, das künftige einsinkende Alter: kein Ineinanderstürzen der Elemente, aber eine sanfte Vermählung. — An diesen Grundakkord nun binden sich alle die einzelnen harmonischen Gefühle, welche die zerstreuten Theile der Landschaft anregen mögen; an diese Weltallegorie unzählige kleine Allegorien und Träume; ein großer göttlicher Gedanke beherrscht nnd regelt alle die kleinen Vergötterungen, welche der Mensch mit der umgebenden Natur vorzunehmen liebt. — Darum ist die Landschaftsmalerey überhaupt mehr allegorischer als plastischer Natur: sie neigt sich zu den redenden, tönenden Künsten herüber, und wenn die Bildhauerey die Ewigkeit in einen Moment zusammendrängt, so stellt die Landschaftsmalerey sie symbolisch in einer Reihe, ich möchte sagen, in einer Folge von Raummomenten dar. —

Es ist nicht nöthig, daß der von mir angezeigte Grundakkord dem kalten Verstande allemal klar werde; es soll auch nicht gesagt werden, daß die dämmernden Fernen in der Landschaft nie fehlen dürften — genug, die Seele fühlt in Betrachtung der Landschaft ein sanftes Getragenwerden,

eine Bewegung, wie von einem unsichtbaren Geiste, durch die das Verweilen bey den anmuthigen Einzelnheiten erst seinen Reiz erhält. — Wie möchte auch die Darstellung einzelner trüber Stimmungen, melancholischer Launen der Natur, der Ungewitter, der Stürme so bezaubernd seyn, wenn dem Gefühl nicht, hier, wie in der Tragödie, etwas dargereicht würde von den Spuren eines über Stimmung und Laune erhabenen Weltgeists.

Unsre Zeitgenossen, entweder weil sie nicht viel auf einmal umfassen können, oder weil ihnen Fachwerk und Zunftzwang zur andern Natur geworden, wünschen die Gaben der Natur und des Menschen einzeln, rund, abgeschlossen in Portionen ausgebacken, die Wissenschaft einzeln und so die Kunst und die Religion: sonst würde ich ihnen aus meinen Prämissen beweisen, daß auch das innerste Wesen der Landschaftsmalerey etwas religiöses sey. Da müßte aber erst auf Einheit und Einfalt des Gefühls im Publikum gerechnet, und nicht die bloße Stimmung, die sentimentale Rührung von der Komposition, und nicht die bloße süßliche Erinnerung an schöne Plätzchen und Stunden und Reisen von der Veduta des Landschaftsmalers verlangt werden.

Aber wer möchte solchen Bemerkungen irgend einen Einfluß auf den öffentlichen Kunstgeschmack zutrauen: die heutigen Käufer betrachten die Bilder einmal wie souvenirs: auf dem Markte werden Portraits und Prospekte begehrt; das übrige läßt man sich gefallen, recensirt es und geht vorüber.









